فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com

الجديد
AL JADEED

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
يناير/كانون الثاني 2019 العدد 48

الطاهر بن جلون
الكتابة ضد القدر

بنت النيل
كتابات ورسوم نسوية من السودان


ISSN 2057-6005



هذا العدد

نفتتح سنة 2019 بعدد يحتوي على ملف أدبي يكشف عن بعض ملامح كتابة المرأة في السودان. يحتوي الملف على دراسات ومقالات وشهادات ونصوص قصصية وشعرية من جغرافيا أدبية تبدو اليوم بعيدة جدا عن مركز الضوء في الثقافة العربية، وهو بمثابة محاولة أولى من قبل "الجديد" لاستكشاف خارطة كتابة المرأة في بلد شاسع في مساحته، عريق في تاريخه، متعدد في مكوناته الثقافية والدينية.

مقالات الملف وقصصه وقصائده تعطي فرصة للقراء للتعرّف على ملامحها الفنية وموضوعاتها واهتمامات كاتباتها، وتحاول المقالات النقدية خصوصا الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالقضايا التي تطرحها الكتابة النّسوية السُّودانية وما إذا كانت تتطلع إلى امرأة جديدة، ذات حضور فاعل في المجتمع، أم أن رهانها دون ذلك بفعل تغلغل الذكورية في بنية المجتمع السوداني، ووقوف السلطة بمفهومها الزمني وأيضا بمعناها الأيديولوجي كحاجزين ضد تطلعات المرأة وآمالها؟

بعض ما في هذا الملف النقدي يجيب عن أهم هذه الأسئلة من خلال رحلة بانورامية مع أبرز الأسماء والآثار التي برزت في كتابة المرأة في السودان، لا سيما في حقل كتابة الرواية.

من فضائل الكتابة السردية، كما تكشف النماذج المنشورة في الملف، أنها لم تقدّم لنا صورة لرجل مشوّهٍ، أو حتى صورة سلبية له مقابل صورة مثالية للمرأة. بل على العكس تماما جاءت صورة الرجل وفقا لسياق ثقافي ساهم إلى حد كبير في تشكيله. ومن ثم كانت شخصيته حاملة لأنساق البيئة والجماعة التي ينتمي إليها.

في الشعر لا بد أن نشير إلى ذلك البعد الرومانطيقي وإلى شيء من الرمزية الخفيفة يخيمان على قصيدة المرأة السودانية، وبخلاف أصوات قليلة جدا، لجأت إلى التجريب الشعري، كنجلاء عثمان التوم، فإن الانشغالات والتطلعات الفنية والتعبيرية للشاعرة السودانية الحديثة لا تخرج عن نظائرها لدى شاعرات العربية الأخريات، وإن بدت أكثر ميلا ونزوعا إلى توليد الغنائية في القصيدة.

إلى جانب الملف نشرت "الجديد" مقالات فكرية ونقدية ونصوصا أدبية من جغرافيات عربية أخرى، ومراجعات للكتب ورسائل ثقافية وحوارا ضافيا مع الكاتب المغربي الطاهر بن جلون تحت عنوان "الكتابة ضد القدر".

بهذا العدد الافتتاحي للسنة الجديدة تواصل "الجديد" خطتها في الكشف عن الأقلام الجديدة، ونشر ثمرات المغامرة الفكرية والجمالية للمبدعين العرب مشرقا ومغربا، وفي المهاجر والمنافي والأوطان، مترجمة الشعار الذي رفعته منذ عددها الأول: فكر حرّ وإبداع جديد صفحات من النصوص المبدعة والأفكار الجريئة ■

المحرر

إيمان شقاق

■ لوحة الغلاف للفنان حسين جمعان

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أزراج عمر، أحمد برقاوي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة،
خطار أبو دياب، أبو بكر العيادي
ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
أمير العمري، مفيد نجم، عواد علي

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
ناصر حسين، محمد عبدالرسول
إيمان شقاق، داؤود داؤود، لؤي كيالي
ابراهيم بريمو، محمد ظاظا، عبدالكريم مجدل
ناصر حسين، أمل بشير، عبدالوهاب محمد نور
محمد عبدالله عتيبي، أحمد عبدالعال
مجدي نجيب، ساشا أبو خليل، ضياء العزاوي
شادي أبو سعدة

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



المحتويات

العدد 48 - يناير/ كانون الثاني 2019



تفصيل - إيمان شقاق



غلاف العدد الماضي ديسمبر/كانون الأول 2018

يحدّثونك عن الأمل

قطرات هاربة في نهر هارب يسمونه الزمن

يولد الشاعر مراراً. في كل قصيدة له مولد، ومع كل قصيدة هناك خبرة فنية جديدة تصدر عن خبرة شعورية مختلفة. هذا الاختلاف من قصيدة إلى أخرى لا يسمح لنا بأن نصدر أحكاماً نقدية نجازف بتعميمها على قصائد الشاعر. هناك بالضرورة قاموس لغوي مشترك يجمع بين قصائد الشاعر، وكذلك سمات وميزات خاصة في علاقة الشاعر مع اللغة وفي تراكيبه الشعرية. لكن هذا لا يمكن إجمال وصفه وتحديده في جملة قطعية تقولها القراءة ويقولها النقد. الشعر سؤال. والقراءة لابد أن تكون سؤالاً.

***

قصيدة الشاعر اقتراح جمالي خاص، وهي حتى عندما تبلغ في كتابتها درجةَ الضرورة بالنسبة إلى شاعرها، ليس شرطاً لها أن تتحول إلى ضرورة بالنسبة إلى كل قارئ. يمكن أن تؤخذ ويمكن أن تترك. لعل قدر القصيدة كامن في مدى قدرتها على خلق زمنها الشعري المجترح من الزمن الكلي.

***

قدر القصيدة أن تنفصل عن الفاني؛ شاعرها، ليمكنها أن تتحرر من مصيره المحتوم. ليمكنها أن تكون معجزة الفراشة التي حررت جناحها من اليرقة المنطفئة.

***

ما السبب الجوهري الذي يجعل الشاعر العربي مهجوساً بفكرة أن يكون نجماً في فضاء احتكرت الشهرة فيه خلائق كثرتهم من المسوخ؟ أهو الجهل بحقيقة الشعر، أم الشك في قيمة ما لا يظهر في الضوء؟

II

كيف حدث أن اختفى الناقد الذوّاقة عاشق الجمال، وحل محله الناقد النرجسي المتعالي، المعتدّ بأدواته، فتارة يثني على النص ثناء العارف المحيط بأسرار الشعر، ولا وجود لها من دون وجوده، وتارة أخرى يؤدب النص بمسطرة المنهج.

وفي الحالتين، نحن بإزاء الناقد المتسلط على حرية الجمال بأغلال الأحكام، وقد ملّكه مجتمع الثقافة المأزومة، وصحافتها السيّارة، سلطة المعرفة وسلطة الكلام.

***

نام الشعراء في بلاد واسيقظوا في بلاد أين منها بلاد أليس ذات العجائب. يتلفتون حولهم بأبصار مشدوهة، فما يرونه من صور صادمة أقوى من كل ما يمكن أن تبتكره مخيلاتهم.

تحدثوا عن انتمائهم إلى المستقبل فإذا بالحاضر أكثر غرابة من كل ماضٍ، ولا يمكن لمخيلة، مهما شطحت في الغرابة، أن تتصوره. ولم يبق أمام الشعراء غير أن يتقهقروا نحو حدائق الماضي التي أبهجت أسلافهم، هرباً من حاضر لا يعدهم بما هو أقل من الشرور.

***

يتحسر الشعراء على ذلك النوع من النقاد الذي وصفه أنسي الحاج بأنه «يسبح في الكره كما تسبح السمكة في الماء».. على الأقلّ كان ذاك يملك عاطفة الكره.. بينما الناقد الأدبي الرائج اليوم هو ذاك الذي يكتب الرطانة من دونما عاطفة، فهو «موضوعي»، مدّاح ومديحه بارد، وهجّاء وهجاؤه بارد، وفي الحالتين نقده يفتقر إلى حجّة. نجم صحائف تشبه الأغلال ويقينه أناه المتعملقة.

***

وناقد مدلل إذا ما أمعنت النظر في مقالته عن شاعر ذكّرتك بسابقتها عن شاعر آخر، وإذا ما قارنت بين المقالتين، وجدتهما ثالثة أعادت إلى ذاكرتك غيرها أسبق عليها قيلت في شاعر آخر. مأثرة هذا الناقد في قدرته على أن يجد في شعر شاعر ما لا تستطيع حتى الجنّ أن تجده في هذا الشعر.

III

سنة أخرى ويطوي العرب وراءهم عقداً من الزمن لم يسبق أن عرفوا له مثيلا. عقد عاصف وأيام مروعة؛ لا تكفي لغتهم ولا غيرها من لغات الارض لوصف ما أنزل الطغيان ومعه حلفه الخارجي بأهل العربية من كوارث وآلام، وما شهدوه من فظائع مهولة، من فتك بالبشر وإتلاف للزرع وقتل للحيوان، وتهديم للبنيان، ومسح من الوجود لآثار الحضارة التي تركها الأسلاف.

تحيل الوقائع الفاجعة أيام العرب إلى قطرات هاربة في نهر هارب يسمونه الزمن.

فما الجديد بين يوم مضى ويوم يطرق الباب، وفي توالي الأيام وتعاقب الحوادث، وبينما الجشع والجريمة ينشران بيارقهما



شادي أبو سعدة

في أربع جهات الأرض، ما الجديد تحت الشمس، سوى الجشع والجريمة؟

رأينا ورأى العالم أجمع كيف يمكن لآلات الدمار أن تمسح مدناً بأكملها عن وجه الأرض، وأن تدفن البشر، على الهواء مباشرة، في أنقاض بيوتهم، وأن لا تبقي من أشكال الحياة حتى الأثر بعد العين. ومن يفعل هذا؟ الحُماة أنفسهم! من قدموا أنفسهم على أنهم حُماة الديار، فإذا بهم أبالسة أقسى على أهلها من عدوّ مبين. كم مرة سنملأ الورق بمثل هذا الوصف؟ وهل بقي في الكلمات معنى وفي الصرخة جدوى، أم هي دموع قوم لا مصير آخر ينتظرهم سوى الهلاك؟

***

سنة أخرى، ويضيف الانهيار إلى المشهد هاوية جديدة تبتلع ما تداعى وما تهدم تحت ضربات ماحقة من قدر ماحق، ليكون في وسع الطغيان أن يعدد مآثره، بينما تكمل الفاجعة فينا صورتها، فلا عودة لمن تركوا مفاتيح البيوت في عهدة جيران جُرفوا هم وبيوتهم، وباتو طعاما للنسيان. ولا نهاية للحكاية لمن انتظروا نهاية الحكاية.

***

نحن في ألف ليلة وليلة من الجحيم، كل ليلة تفضي إلى أخرى، ظلمة تترعرع في كنف ظلمة، وجحيم يتشقق عن جحيم.

ويحدثونك عن الأمل..

قل إن يأساً يفجّر في العقل سؤالاً وفي الوجدان طاقة تترجم السؤال إلى إرادة حرّة، لَهو خير ألف مرة من أمل كاذب.

فليبتكر كل منا صيغة للأمل، ولأهَب أنه أفق لعابر، وضوء في آخر النفق لأسير ■

نوري الجراح

لندن في يناير 2019

عندما يبطش الاستبداد بالفلسفة

سؤال الحرية عربيًّا

حسن العاصي

أهمية الفلسفة تظهر أكثر لكل باحث في مسببات تقدم وتطور الأمم وعوامل حضارتها، إذ سنجد خلف هذه الإنجازات فلسفة وتفكيرا حرا ومستقلا. وهو تماماً ما يفسر أن كِلا الحضارتين الرومانية واليونانية كانتا مسبوقتين بالفكر الفلسفي المهم، ولاحقاً أدى تراجع الفلسفة والتفكير العقلي والفكر الحر إلى سقوطهما في القرن الخامس للميلاد.

الفلسفة ساهمت كذلك بفعالية في بروز الحضارة الإسلامية، خاصة في مرحلة الخلافة العباسية التي شكلت شعاعاً علمياً وفكرياً لكافة البشرية. وكان للخلفاء والولاة وعدد من الوزراء وخواص القوم دور هام في توجيه ورعاية الفكر والعلوم والآداب وتنشيطها وتطويرها. إذ كانت تعقد مجالس فكرية وأدبية وعلمية في القصور والأواوين، يتم خلالها التداول بالأدب والنقاش بالعلوم والسجال بالأفكار. وكان الأمراء والوزراء يغدقون الأموال والهبات على الشعراء والعلماء والفلاسفة. وقد اشتهر كثير من هذه المجالس لعل أبرزها مجلس الوزير يحيى بن خالد البرمكي حيث شهد سجالات وحوارات حول قضايا فقهية وسياسية وعلمية واجتماعية، شارك فيها مفكرون وأدباء وأئمة.

من أبرز القضايا التي تم نقاشها في مجالس العلم قضية "خلق القرآن"، وكانت سبباً في اشتداد الخلاف بين المتحاورين الذين كانوا منقسمين إلى اتجاهين متعارضين، هما المعتزلة وأهل السنة والمحدثين. احتد الشقاق بين الجانبين وتجاوز معيار الجدل والمناظرة والنقاش إلى وضع تم فيه استعمال القهر والقمع والسجن والتصفية الجسدية.

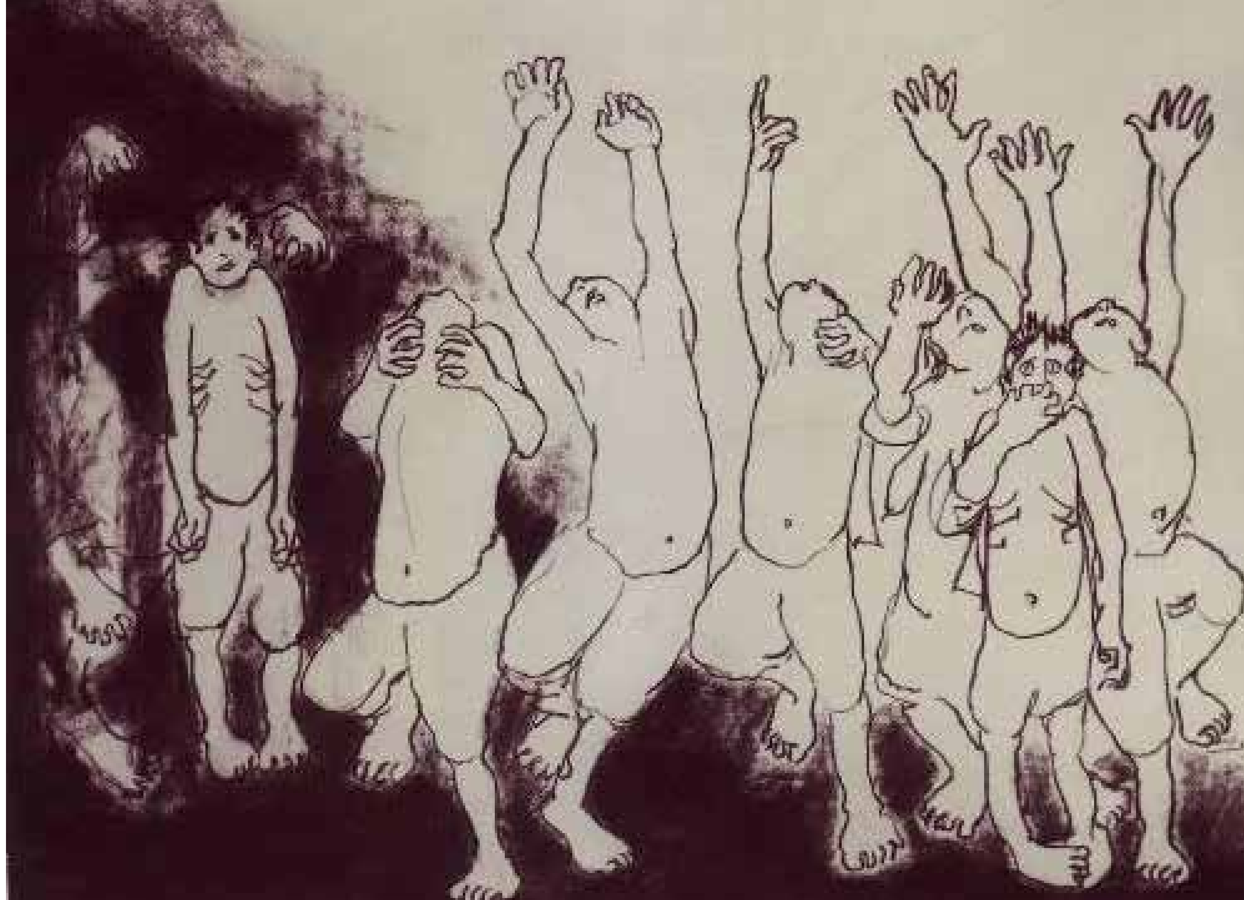
وما إن شرعت المؤسسة السياسية والسلطة الدينية في التضييق على الفلاسفة واضطهادهم، حتى انزلقت الدولة الإسلامية نحو قاع الصراعات التي أدت إلى انهيارها، وما تلا هذا الانهيار من تراجع وارتداد فكري فلسفي علمي مرعب، حيث غاب نور العقل والفكر وسادت العتمة والجهالة وانتشر الهراء إلى غاية اللحظة.

الفلسفة بثياب عربية

الإهمال المتعمد عربياً للفلسفة والإجحاف الذي لحق بها وبتفاعلاتها، أصابا التفكير الفلسفي في الراهن العربي بضربة قاضية أدّت به إلى الموت الدماغي، في حالة عربية تشهد في مجملها انكساراً وفشلاً وتعثراً في كافة الميادين والمستويات، مما أوجد جدراناً مرتفعة تحول بيننا كأمة ما زالت تتلمس وتبحث عن مشروعها النهضوي، وبرنامجها الإصلاحي، وتحديد رؤيتها الاستراتيجية من جهة، وبين التحديث والتطور والتقدم العلمي والصناعي والإنساني من جهة أخرى، وتحولنا بالكامل إلى قطعان تستهلك الإنتاج الحضاري للآخرين، بدءًا من أبسط الأشياء إلى أكثرها تعقيداً.

فالعرب يتعاملون مع الفلسفة على أنها ترف فكري لا يمكنها معالجة مشكلات التنمية، ولا تطعم البطون الفارغة، ولا تقضي على الأمراض، ولا توفر مسكناً لمتشرد. ويقولون باستهجان إذا كان الفلاسفة أنفسهم مختلفين بشدة فيما بينهم بشأن تعريف موحد للفلسفة ومختلفين في مذاهبها، فكيف يستطيعون مساعدة الناس في مواجهة متاعب الحياة؟

ويضيف آخرون متسائلين بسطحية مفزعة عن أهمية أن يطلع الإنسان المعاصر على نظريات سقراط وأفلاطون وأرسطو؟ وماذا يحقق إن قرأ أعمال هيغل وكانط وديكارت؟ قديما كان ينظر للفلسفة على أنها أم العلوم، ثم أدت زيادة الاهتمام بدراسة الوقائع المادية نتيجة تراكم المعلومات وضرورات تعمق البحوث، إلى ظهور المنهاج التجريبي الذي يدرس الأجزاء وصولاً إلى الكل، وهذا بطبيعة الحال يناقض المنهاج الفلسفي، لذلك استقلت العلوم عن الفلسفة. ولكن التقدم العلمي الكبير والتطور الحضاري والقفزات التقنية التي حققها العالم، كشفت الحاجة إلى الفلسفة مرة أخرى باعتبارها عاملاً محرضاً للعقل وتنقيته من الأوهام والخرافات، وكذلك حاجة العلوم إلى دور الفلسفة لإجراء مقاربات أخلاقية للاكتشافات العلمية، والأهم ترشيد التطور العلمي وتوظيفه لخدمة المجتمعات البشرية. بهذا المعنى هل يوجد مشروع فلسفي عربي فاعل؟ هل توجد في الأصل فلسفة عربية وإنتاج فلسفي؟


لؤي كيالي

الجواب بظني لا كبيرة، فما دامت الفلسفة في الواقع العربي كاصطلاح نظري أو كمنهاج أو كقيمة، معزولة عن بقية المكونات التفاعلية المجتمعية، وما دامت السلطة السياسية والدينية والاجتماعية والثقافية تحظر التفكير الفلسفي المستقل، وتعتقل حرية العقل، وتحجر عليه لمنعه من ممارسة نقد فلسفي، فلا يمكن الحديث عن إنتاج فلسفي عربي ولا عن أي مشروع فلسفي. الأدهى انتشار ثقافة سطحية تعتقد أن الفلسفة هي ممارسة قديمة لا يحتاج إليها عصر التقنيات، إضافة إلى نظرة البعض للفلسفة والتي يشوبها بعض السخرية والتهكم. إنهم أصحاب مفاهيم مبتذلة لا تكترث بالفكر العلمي، ولا تجد نفسها معنية بحالة التخلف الحضاري للأمة العربية. ولا شك أن لبعض الأنظمة وبعض القوى مصلحة كبرى في تعميم الظاهرة الظلامية في الواقع العربي لتواصل انتفاعها من احتكار السلطة والثروة.

وفي العالم العربي سلطة كهنوتية معطوبة تأخذ شكلاً ثيوقراطياً، تدّعي العصمة والتوكيلية، والتفرد بامتلاك الحقيقة والمعرفة، وهي الأخرى لها مصلحة في المحافظة على الوضع الثقافي السقيم والسطحي القائم، خاصة فيما يرتبط بالفلسفة باعتبارها ضرباً من ديباجات تنظيرية ضالة، وقد يصل البعض إلى إطلاق اتهامات بالجنون والزندقة على الفلسفة والفلاسفة.

سؤال الحرية فلسفيًّا

هل للحرية من بداية ونهاية؟ هل للحرية من معنى خارج الحرية ذاتها؟ هل للحرية معنى معين، وجهة محددة؟ هل يمكن الكتابة عن الحرية دون تحدي مواجهة ومقاربة هذه الأسئلة وغيرها؟ هل هي أسئلة تخص الفلسفة أم الفكر؟ من يصنع الحرية ومن ينتج بذارها؟ هل يمكن للفكر الفلسفي مقاربة هذه الأسئلة وما شاكلها دون التعمق في مفهوم الحرية ذاتها؟ كل هذه الأسئلة تضع نفسها أمام الفيلسوف والمفكر والمثقف على حد سواء، وتضعهم جميعاً في تحد استفزازي، فإن عجزوا عن القيام بهذه المواجهة، لن يكون للحرية معنى.

هل تختلف فعلاً الحرية التي ينشدها المواطن العربي البسيط عن الحرية التي يفاخر بها الإنسان في الغرب؟ بالطبع لا، لكن ما يريده العرب أصبح سؤالاً إشكاليا متعباً ويتسبب بالإرباك والاختلاط لدى الباحثين؛ إذ لا إجماع عند العرب على تعريف مصطلح "الحرية".

ولأن العرب أهملوا الفلسفة وأسقطوها من حساباتهم، لم يتمكن إلى الآن أحد منهم شعوباً وأنظمة، من إجراء مقاربات حقيقية فلسفية لأهم أسئلة الحرية: لماذا ينبغي على الإنسان -مطلق الإنسان- أن يطيع إنسانا آخر؟ لماذا لا يعيش الناس كما يريدون؟ هل

الطاعة واجبة عليهم؟ من يطيعون وكيف؟ ما الغاية من الطاعة؟ هل يستطيع أحد ما أن يفرض الطاعة على أحد آخر؟ كيف يتم فرض الطاعة، بأي وجه، لأي هدف، إلى أي درجة؟ ماذا يعني أن أكون حراً؟ ما الذي تتطلبه حريتي؟ ما الذي يحول بيني وبينها؟ من يحدد تصرفاتي؟ هل أتصرف وأفعل ما أشاء بالطريقة التي أختارها أنا، أم أنا خاضع لجهة ما أو شخص ما يشكل مصدر السيطرة علي والتحكم بأفعالي؟ من يقرر كيف أفكر وماذا أفعل، هل هو أسرتي، أم مدرستي، أم رجال الدين، أم الأجهزة البوليسية؟ هل أنا أخضع لأنظمة وقوانين دولة مؤسسات، أم لنظام استبدادي، نظام رأسمالي، اشتراكي، ليبرالي، ديمقراطي، ملكي، جمهوري؟ هل أنا أقرر مصيري وقدري وواقعي ومستقبلي أم أحد آخر؟ من يمنعني من تحديد خياري وما أريد وما لا أريد؟ هل يمتلك قوة زجر يستخدمها ضدي، وما مقدار هذه القوة؟

سؤال الحرية العربي

في قواميس اللغة الحرية هي حالة يكون عليها الكائن الحي الذي لا يخضع لقهر أو غلبة، ويتصرف طبقاً لإرادته وطبيعته، خلافاً لعبوديته. وهي القدرة على التصرف بملء الإرادة والاختيار، وهي حرية التعليم أو طلب العلم أو مناقشة بصراحة دون قيود أو تدخل.

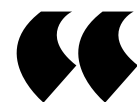
لقد اتخذ جيل الرواد المفكرين والإصلاحيين العرب بكافة تياراتهم الليبرالية والعلمانية والسلفية مواقف من الفكر الغربي وحداثته وحريته، تراوحت بين القبول المطلق أو الرفض المطلق وبروز تيار توفيقي. وأجرى عدد من المفكرين مقاربات مطابقة بين مصطلحي الديمقراطية الغربي والشورى الإسلامي، وبين نواب الشعب في البرلمان ومجلس العقد والحل، وبين المساواة الغربية والعدل القرآني.

ما يعنينا هنا هو الموقف من الحرية كمصطلح ومفهوم، لها سياقها التاريخي والفلسفي في المسارين الغربي والعربي الإسلامي.

إن جمال الدين الأفغاني عارض الحرية كمصطلح، ورفض المفهوم الغربي للحرية، حيث اعتبره كمفهوم ليبرالي يدعو إلى الحرية الدينية والفردية، مصطلحاً وشعاراً يسعى الغرب من خلفه إلى النيل من وحدة الأمة الإسلامية. واعتبر أن الحرية تقوض الوحدة الدينية التي هي أساس الوحدة السياسية، التي من شأنها مقاومة التهديد والأطماع



هل يمكن الكتابة عن الحرية دون تحدي مواجهة ومقاربة هذه الأسئلة وغيرها؟ هل هي أسئلة تخص الفلسفة أم الفكر؟ من يصنع الحرية ومن ينتج بذارها؟ هل يمكن للفكر الفلسفي مقاربة هذه الأسئلة وما شاكلها دون التعمق في مفهوم الحرية ذاتها؟ كل هذه الأسئلة تضع نفسها أمام الفيلسوف والمفكر والمثقف على حد سواء، وتضعهم جميعاً في تحد استفزازي، فإن عجزوا عن القيام بهذه المواجهة



الغربية.

لكن تلميذه محمد عبده وإن كان قد التزم بموقف أستاذه، إلا أنه سار في درب مختلف، حيث دافع في كتاباته عن مكانة الحرية في الإسلام، واستشهد بتسامح الإسلام والمسلمين مع غيرهم من أهل الديانات الأخرى، وتعايش المسلمين مع غيرهم من اليهود والمسيحيين في مختلف المراحل التاريخية منذ نشأة الدين الإسلامي. وأن الإسلام قد منح غير المسلمين حرية ممارسة الشعائر الدينية. وكان محمد عبده يعتبر أن الإسلام قدر الفلاسفة أكثر من بقية الأديان، حيث ذكر أن مؤسس المذهب البروتستانتي مارتن لوثر كان يعتبر الفيلسوف اليوناني أرسطو دنساً وكاذباً، بينما كان علماء المسلمين يلقبون هذا الفيلسوف بالمعلم الأول، كيف لا وهو تلميذ الفيلسوف الشهير أفلاطون ومعلم الاسكندر الأكبر. وهذه الرؤية تبناها معظم السلفيين الإصلاحيين التنويريين من جيل محمد عبده، إذ اتسم هذا الجيل بحرصه على الهوية الإسلامية، وعدم القطيعة مع الغرب وتنويره، وهذا ما حاول بعضهم فعله من خلال مد جسور بين الفكرين والثقافتين والهويتين والمرجعيتين العربية الإسلامية والغربية.

أبرز من حاول وصل الضفتين هو الشيخ المعلم الفقيه رفاعة الطهطاوي أحد رموز الحداثة في عصر النهضة، الذي وظف مفهوم الاجتهاد في الدين الإسلامي لتطوير حرية التفكير، وقام بتجسيد مفهوم الحرية عبر انفتاحه على الفكر الغربي وثقافته، وكان يدعو إلى الاقتباس من الفكر الليبرالي، حيث اعتبر أن لا تعارض بينهما في المفاهيم الأساسية.

وفيما يرتبط بالمفكرين الليبراليين العرب من عصر النهضة ورؤيتهم للحريات، فقد جاهر المفكر اللبناني فرح أنطون بدعوته إلى فصل الدين عن الدنيا، حيث اعتبر أن ذاك العصر هو زمن العلم والفلسفة، ويجب على كل طرف احترام مواقف وآراء ومعتقدات الطرف الآخر. وكان فرح أنطون مؤمناً بأن الأديان بصفة عامة لا تقبل بالحرية ولا تعترف بها، باعتبار أن الأديان تمتلك الحقيقة، وما سواها لا يتعدى كونه ضلالاً وكفراً. من الملاحظ أن انتشار هذه المفاهيم كان في أوساط المسيحيين العرب، الذين اعتبروا أن الحريات واحترامها لا يتمان إلا إذا استثنينا الدين من الشؤون الدنيوية والسياسية، كما فعلت أوروبا.

يمكننا القول إن المفكرين السلفيين العرب من عصر النهضة، كانوا مجتهدين وتأثروا بعض الشيء بالمفاهيم الليبرالية، لكنهم لم يهتموا بالمصطلحات الفلسفية، ولم يقوموا بإجراء مقاربات فلسفية لقيم الحرية، بل توقفوا عند حدود عدم تعارض هذه القيم الليبرالية مع الإسلام، لكنهم رفضوا أية مقاربة للحريات مع الدين، إذ ظلت الحرية بالنسبة لهم خارج الدين، فإن كانت الحرية تعني الانسلاخ عن الإسلام فهي مرفوضة.

لكن التيار الليبرالي العربي كان أكثر جرأة في معالجة الحرية بما فيها حرية الفرد في الاعتقاد بأي دين يريد، وحريته في عدم الانتساب إلى أي دين.

فهل أسهم هؤلاء الرواد وأفكارهم الإصلاحية في تأسيس مفهوم الحرية في الفكر العربي أو الإسلامي في علاقاته مع قضايا العقيدة والتعدد الديني والتعايش بين الأديان والمذاهب والأيديولوجيات في العالم العربي؟ هل استطاعت الفلسفة أن تساعد العرب على بناء مجتمع مدني ديمقراطي يقبل بالاختلافات ويحترم التعدد والتنوع الديني والثقافي والسياسي؟ الإجابة بظني لا.

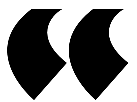
الحرية عند العرب المعاصرين

اهتم المفكرون والمثقفون العرب بالحرية، وانشغلوا كتابةً وبحثاً في أصلها وكيف نشأت، وما علاقتها بالفلسفة، وما هي مكانتها في القيم الفلسفية الحضارية. وفي سياق المقاربات النظرية انقسم المفكرون العرب، حيث انحاز قسم منهم إلى الفكر الغربي والثقافة الغربية وقيمها باعتبارها طريق الرقي والتقدم، فيما رفضها القسم الآخر من المفكرين الذين اعتبروا الحرية الغربية ما هي إلا نزوع الفرد تجاه غرائزه التي تتسبب في انحداره وبالتالي انحدار المجتمع برمته. وانبرى بعض المفكرين التوفيقيين ليجتهدوا في مزاوجة بين الفكرين الغربي والشرقي العربي الإسلامي.

المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد تطرق كثيراً في كتبه إلى قضية الحرية ومفاعيلها الفلسفية، وعلاقتها بالثقافة والمثقفين الذين كتب عن دورهم الكثير، واعتبر أن الانحياز إلى الفكر التنويري لا يعني فقط أن تكون منحازاً إلى القيم والأفكار الفلسفية التنويرية، بل يعني



ماذا يعني أن أكون حراً؟ ما الذي تتطلبه حريتي؟ ما الذي يحول بيني وبينها؟ من يحدد تصرفاتي؟ هل أتصرف وأفعل ما أشاء بالطريقة التي أختارها أنا، أم أنا خاضع لجهة ما أو شخص ما يشكل مصدر السيطرة علي والتحكم بأفعالي؟ من يقرر كيف أفكر وماذا أفعل، هل هو أسرتي، أم مدرستي، أم رجال الدين، أم الأجهزة البوليسية؟ هل أنا أخضع لأنظمة وقوانين دولة مؤسسات، أم لنظام استبدادي، نظام رأسمالي، اشتراكي، ليبرالي، ديمقراطي، ملكي، جمهوري؟ هل أنا أقرر مصيري وقدري وواقعي ومستقبلي



أيضاً وهو الأهم أن تكون منتمياً إلى حرية الفرد، فكل النظريات لا تتخذ من الإنسان موضوعاً دراسياً لها إلا بهدف خدمة الفرد وقضاياه وحريته.

أما بالنسبة للمؤرخ المغربي عبدالله العروي فإن مفهوم الحرية قد غاب عن الفكر العربي، وجاء في كتابه "مفهوم الحرية" الصادر عام 1983 أن محور الحرية الغربية هو الفرد المشارك اجتماعياً، وهو مفهوم غير موجود في الفكر الإسلامي. ويميز عبدالله العروي بين حرية الروح والنفس في الفكر الإسلامي، وبين الحرية السياسية والاجتماعية في الفكر الليبرالي الغربي. ويضيف أنه رغم غياب مفهوم الحرية فلسفياً في الفكر العربي، إلا أنه موجود في وعي الإنسان العربي وإدراكه. ثم أجرى العروي مقارنة بين أقوال الفلاسفة الغربيين مثل جون ستيوارت ميل وجون جاك روسو والفلاسفة الإسلاميين مثل الطهطاوي والغزالي، حيث توقف أمام ما قاله الفيلسوف البريطاني جون ستيوارت ميل، الذي اعتبر أن المجتمعات الإسلامية غير ليبرالية، لأن نظام الحكم فيها فردي واستبدادي، ولأنها تحرم النقد والنقاش الحر.

المفكر اللبناني ناصيف نصار دعا إلى أهمية استئناف مشروع النهضة العربية، واعتبر أن الحرية هي المدخل الأساسي للنهضة، ويميز نصار بين الليبرالية والعولمة، وبين الحرية والأمركة، لأن سؤال الحرية سؤال كوني يهم الإنسانية.

والمفكر المصري محمد عمارة حذر في كتابه "المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية" الصادر عام 1988 من السلفية وما أسماه النصوصية التي تنكر العقل والتفكير العقلي وتقدس النصوص، واعتبر أن ذلك ينتج التخلف ويوهن تطلعات الأمة.

أما المغربي علال الفاسي أحد أعلام الحركة الإسلامية الحديثة، فقد ربط بين المسؤولية والحرية وبينها وبين حرية التفكير التي تتعلق بمقدار قيمة النقد، ومدى الإيمان بالاختلاف والتعدد.

المفكر الجزائري محمد أركون نظّر للعلاقة بين الحرية والعلمانية التي باعتقاده لا تقضي على الدين، إنما العلمانية تقضي على الأفكار العقائدية في المجتمع.



وقال المفكر المغربي محمد عابد الجابري إن لا حرية للإنسان خارج وجوده، أن يكون الإنسان حرا هذا يعني أن يختار، وإذا لم يفعل لخوف أو قصور فهو غير حر.

في تخطي الأزمة

فشلت الفلسفة بثوبها العربي في مواجهتها التاريخية مع الأفكار الظلامية، فتراجعت حرية التفكير الفلسفي، وقتلت الحقيقة، وانتشر الاستبداد، وشاع الوهم، وحل التقليد مكان الخلق والإبداع. إن تاريخ العلم والحرية هو مواجهة بين العقل واللاعقل، بين اللاهوت والعلوم، بين منهج العلم وأدواته النقدية ومنهج الأجوبة النهائية. ولأن الفلسفة بنكهتها العربية لم تتحرر من وصاية السلطة التي حجرت عليها، كانت النتيجة ابتعاد الفكر العربي عن مسيرة الفكر الإنساني وتطوره.

ولأنه لا منفعة في مجتمعات لا يعيش فيها الناس أحراراً، مهما بلغ شأن هذه المجتمعات، فإن معركة الحرية في العالم العربي محتدمة دون توقف منذ منتصف القرن الثامن عشر، ولم تكن معركة سياسية فقط، بل امتدت جبهاتها إلى كافة مفاصل الحياة الفكرية والاجتماعية والثقافية والدينية والأكاديمية. المفزع في الأمر أنه رغم الجهود والتضحيات التي قدمها -ولا يزال يقدمها- المفكرون والمثقفون، والأهم تضحيات الشعوب العربية، فإن الأزمة لا تزال جاثمة فوق تطلعات البشر، وأرى أنها في تفاقم مستمر، والدليل فقط أنظر حولك كعربي أينما كنت تعيش، في مشرق المنطقة العربية أو مغربها، لترى أن بلادنا مثقلة بالبؤس والشقاء وانعدام الحرية. ولا يمكن للعرب تجاوز هذه الأزمة دون معالجة أسبابها من خلال تفكيك الأيديولوجيات السائدة، وهز الأفكار المعرفية وشحذ الإرادة، نحتاج ليس فقط إلى فكر تنويري بل إلى ثورة فكرية تنقلب على ما هو سائد ونمطي في الراهن العربي، تبدأ في الانتقال بالخطاب الفكري والسياسي والديني والاجتماعي والثقافي من ثوبه الحالي، نحو خطاب أكثر تحديداً ووضوحاً، ولا يخشى المغامرة ولا تنقصه الجرأة في الطرق على كافة مفاصل المجتمع، خطاب لا يقفز فوق الأسئلة الكامنة والأفكار المكبوتة ولا يتجاهلها، خطاب يجلب الأسئلة من قاع القمع والتحريم إلى سطح التعبير والعلنية والإفصاح عنها، ووضعها تحت ضوء النقاش والتحليل. نحتاج إلى ذاك النوع من الخطابات التي تستبدل أدوات التحريم والتجريم والاتهامات، بأدوات الفكر والمعرفة، أدوات النور بدلاً عن أدوات الظلام، العلم بدل الجهل، استخدام العقل بدلاً عن الأوهام، الخلق والإبداع بدلاً عن النقل والاستكانة والتقليد، نحتاج إلى خطاب يحرض ويستفز العقل ليجعل منه عقلاً مفكراً حراً مستقلاً متسائلاً، لا عقلاً مذعناً خاضعاً، عقلاً قادراً على الابتكار والإنتاج الفكري والمعرفي، لا العقل الذي يستهلك ويردد.

نحتاج إلى روح ثورية في المجتمعات العربية تناهض النظم السياسية القائمة، وتدفعها للسير في درب الديمقراطية. نحتاج إلى مفكرين ومثقفين وسياسيين ورجال دين وشباب لديهم روح خلّاقة تستحدث أدوات للتعامل مع مجتمعات عربية فيها نظم معقدة للغاية بطبيعتها، نظم تضع سلامة المجتمع ووحدته واستقراره فوق كل اعتبار، مما يعقد مهمة التغيير، ويضع المزيد من العراقيل والصعوبات في طريق القوى التي تسعى للتحديث، خاصة في دول تبدي حرصاً في المحافظة على كيان الدولة بصفتها حاضنة للنظام الذي لا يمكن إيجاده إلا في مسار دولة كتعبير سياسي عن مجتمع عربي مكتظ بالتعقيدات المتعددة.

معركة الحرية تتطلب أيضاً فيما تتطلبه، ثورة في بعض القيم الاجتماعية التي تدعو أطفالنا إلى الامتثال والطاعة، واستبدالها بقيم تدفعهم إلى التشكيك وطرح الأسئلة، وتعليمهم النقاش والحوار واحترام قناعاتهم منذ الصغر؛ استبدال مناهج ووسائل وأدوات التعليم التي تعتمد الحفظ والتلقين الغبي، بمناهج تستخدم البحث والحض على المعرفة.

ولكي نبني مجتمعاً حراً لا بد من إنشاء المزيد من مراكز البحث العلمي، وتوفير أقصى درجات الحرية الإبداعية في هذه المراكز، حتى يتمكن المبدع والباحث والمفكر والمثقف من التفكير باستقلالية، دون الخشية من عقاب السلطة السياسية أو الدينية.

لا شك أن معركة الحرية ليست سهلة حين يكون ميدانها مجتمعات لا يزال بعض مثقفيها يقفون مع الطغاة ضد الشعوب، وبعض رجال الدين فيها يقدسون الزعيم أكثر من النص الديني، مجتمعات مثقلة بالأمية والفقر والبطالة، منقسمة إلى طوائف وقبائل متناحرة متصارعة، تحارب مبدعيها ومفكريها وتقتلهم، تصدر أدمغتها وتستورد طعامها، مجتمعات لا تنتج سوى البؤس والشقاء.

وأنت ماذا تفعل

في القرن الحادي والعشرين، عادت معركة الحريات بقوة إلى الواجهة في المنطقة العربية. حيث مالت الشعوب العربية -الأكثر والأسبق وعياً من نخبها- إلى فطرتها، وسعت للانعتاق من استبداد النظم السياسية، عبر معركة صعبة تخشاها الأنظمة، لكنها ليست مستحيلة، ولن تتأخر بظني كما حصل في أوروبا، هذا لأن التقدم الذي حصل في قطاع الاتصالات وثورة المعلومات، أدى إلى ظهور جيل عربي بمهارات معرفية متعددة، حيث أصبحت كافة العلوم ومصادر المعرفة بين يديه، وهو جيل آخذ في التملص من كافة أشكال السلطة.

أنت أيضاً أيها القارئ ربما تخشى الحرية، لأنها ستضعك في الضوء، وتجعل الآخرين يروك ويسمعوك ويقيّموك. الحرية سوف تكون امتحاناً حقيقياً لك ولجميع المثقفين، لأفكاركم ومواقفكم ومعتقداتكم. أم أنك تريد أن يخوض غيرك معركة حريتك؟ بتأخرك عن فعل شيء تجعل ثمن الحرية مرتفعاً ■

كاتب من فلسطين مقيم في الدانمرك

ابراهيم بريمو

دائرة الخطاب ودائرة السلطة

محمد يطاوي

كلما ذُكرت السلطة يُفهم أن الأمر يتعلق بسلطة الحُكام. غير أن السلطة لا تحتاج فقط إلى الأنظمة والمؤسسات والأوامر من الساسة حتى تُخلق بوصفها ممارسة واقعية ونشاطا إنسانيا. إنها مفعول قِيمي مجرد متاح لكل ذات واعية، ويتجه إلى نوعين من الأهداف: إخضاع الوعي والتحكم في الوجدان. وليس من الضروري أن تُنتج في نطاق رفيع المستوى، بل في كل نطاق يحتضن تواصلا إنسانيا هناك ممارسة سلطوية. إن السلطة التي نسائلها هنا لا تقتصر على السيطرة السياسية، بل هي سلطة اللغة المتاحة للفاعل السياسي، والداعية، والأب أو الأم في الأسرة، والمدير في المصرف، والصوت الإعلامي..؛ إنها سلطة كل السلط. بيد أن ما نقصده باللغة الآن لا يعني الفهوم المتوارثة منذ بنيوية سوسير وحتى لحظة تخطي حدود الجملة مع دراسات علم اللغة النصي وتحليل الخطاب، حيث عُرفت بأنها ملكة لغوية أو المادةُ الخام التي يقتطع منها كل لسان ما يؤسس نظامه من العلامات والرموز الكفيلة بإنجاح عملية الكلام.

محمد ظاظا

نخوض هنا في الحديث عن اللغة بمنظور أكثر شمولية، أي الممارسة الخِطابية التي تنخرط والأبنية الاجتماعية في علاقة جدلية قِوامها التحكم؛ سواء أكانت هذه الممارسة في صيغة خطاب أم تخاطب أم خطابة. إن للغة علاقاتٍ ممتدة تتخطى مفاهيمَها لدى النماذج البنيوية والتوليدية، وهي علاقات أوسع من أن تُصَوْرَنَ بإجراءات وأدوات رياضية أو منطقية، ومرتبطة بخبرة الإنسان، والزمن، والثقافة، والإدراك الاجتماعي المشترك. إذ ترسم هذه العناصر دائرة يكون فيها الخطاب مركزا، وتحققاتُ أغراض مستخدميها ووظائفها محيطاً. فاللغة هي المُنجِزُ الفعليُّ لأطماع السلطة، وبوساطتها تُفرض الهيمنة في ساحة الخطاب. فتكون المحركَ الرئيس لدائرتين: دائرة الخطاب ودائرة السلطة.

دائرة الخطاب

الخطاب والسلطة أوسع من أن نسند إليهما وصفَ "البنية"، لأن البنية تضم عناصرَ أو أجزاءً تشكل كلاّ متجانسا. أما الخطاب والسلطة فيضم كل منهما بنى عديدة بعناصرها، وليس بنية واحدة منعزلة. لذلك، حري بنا أن نقول: "بنى الخطاب" و"بنى السلطة". فلماذا "بنى الخطاب" و"بنى السلطة" بالجمع؟ نُؤثر إطلاق مصطلح "البنى" بالجمع لأن الخطاب والسلطة معا منطقتان مختلفتان من جهة كون الأولى وجودا ماديا، وكون الثانية وجودا مجردا. وعموما، فهما منطقتان -ماديا أو تجريدا- ليستا محددتين بنمط واحد من المستويات. فالخطاب تضام من البنى المختلفة والمتضافرة التي تصطف لتترجم الفحوى، والفحوى نفسه قد يكون مخادعا أو بريئا؛ فبراءته أو تلاعبه يصعُب على التلقي العامي أن يفصل بينهما عبر التواصل السطحي. إن المستويات اللغوية للخطاب تُضمِر حقيقته وقصدَ صانعه من وراء البنى المصطفة، وحتى المتخصص في تحليل الخطاب عاجز عن الحسم في هذا الفصل كذلك، إن لم يدرك نسق التداخل الذي يحكمه.

الاصطفاف المتحدث عنه أعلاه هو البناء الداخلي للخطاب، والقائم على عدد غير معلن من البنى الموظفة التي يستدعيها منشئه؛ فليس بمقدور أي تحليل أن يصل إلى حقيقة الخطاب ونية صانعه الفعلية من الطريق الضيق المقتصر على التفكيك البنيوي للمستويات اللسانية وشبكة العلاقات النحوية للنصوص (فان دايك توين، الخطاب والسلطة: 57). ففضح الخطاب أحوج ما يكون إلى الوعي بقيامه - بالإضافة إلى الوعي ببنية اللغة وبنية النص- على بنى أخرى غير لغوية، ولكنها منصهرة في الخطاب؛ نقصد بنية السياق التاريخي، وبنية المعرفة (الجماعية والفردية)، فبنية المجتمع، ثم بنية الثقافة (يطاوي محمد، المرجعية اللسانية في التحليل النقدي للخطاب: 357).

إن اصطفاف هذه البنى الأربع مع بنية اللغة (لسانيا) وبنية النص (تبعا لعلم اللغة النصي) بالتفاعل والتآزر يشكل ما نطلق عليه: دائرة الخطاب. كما أن هذا التفاعل بين هذه البنى بعناصرها ذات الطبائع المتباينة، هو ما يضمن لصناع الخطاب نثر أفكار مراجعهم الأيديولوجية واستهداف الجمهور بأطماعهم السلطوية؛ كل ذلك عبر المواربة والتلاعب والتورية، ونهج استراتيجيات الإضمار المقصود.

تشكل هذه البنى اللغوية وغير اللغوية مداخل السيطرة على الخطاب، وتفرض أنماط الحديث فيه، وتعيد بناء الأحداث الاجتماعية وفق مقاسات منتخبة. لكن السؤال الملح هنا، هو: كيف تتم عملية إعادة بناء الأحداث الاجتماعية في الخطاب؟ يجيب ثِيو فان لوفين (Theo Van Leeven) بأن الممارسة اللسانية (النصية والخطابية) تتكفل بإعادة صياغة سياق الممارسة الاجتماعي، أو عملية التسييق ("Recontextualization "Theo Van Leeven, discourse and practice: 05) ؛ ومعناها أن صناع الخطاب يوظفون اللغة الطبيعية وما تتيحه من إمكانات نحوية وأسلوبية ونظمية في التحويل الدلالي للممارسة الاجتماعية موضوع الخطاب، وتكييفها حسب مقاصد مرجعهم الأيديولوجي. إن أول ما يستهدفه الخطاب هو التمثيلات العقلية بخصوص موضوع الحدث التواصلي، فالوعي الاجتماعي المشترك لدى أفراد المجتمع الواحد يختزن مواقف مسبقة وجاهزة، ولكن الخطابات تستهدف تعديلها أو إثباتها أو هدمها حسب علاقتها مع وجهات نظر الصُنَّاع؛ هنا تتدخل عملية إعادة صياغة السياق للتصرف في هذه التمثيلات العقلية، وتغيير معالم الممارسة الاجتماعية لغويا على مستوى التلقي الإدراكي.

أبرز ما يتوق إليه أي خطاب يعتمد اللغة الطبيعية لفرض الهيمنة الاجتماعية هو ترسيخ أفكار مرجعه الأيديولوجي السياسي، أو العقدي، أو التربوي، أو الاقتصادي، أو الإعلامي، في عقول النماذج الإدراكية للأفراد والجمهور. ومؤدى ذلك أن كل خطاب يستهدف ما تختزنه العقول من المعارف الاجتماعية، بغرض إخضاعها إلى الوعي الجديد والخادم للأيديولوجيا المتحكمة في عملية التواصل. ولتحقيق غرض الإخضاع على أكمل وجه، تُنسَّق الخطابات سياقيا ومعرفيا واجتماعيا وثقافيا، بهدف فرض معرفة اجتماعية بديلة وتبوبئها منزلة الحق والصواب، أو كما يسميها نورمان فيركلف (Norman Fairclough) بالمنطق السليم (فيركلف نورمان، اللغة والسلطة: 111). فتضمن هذه المعرفة الاجتماعية البديلة إخراجا جديدا لمسلسل علاقات السلطة بين منشئ الخطاب والجمهور المستهدف، جوهرها هو التسليم بالوضع الاجتماعي الجديد، أو امتلاك إدراك اجتماعي مُعَدٍّ ومنسق؛ أو كما يقول فيليب بروطون (Philippe Breton) تفويض المعرفة (بروطون فيليب، الحجاج في التواصل: 83).

تتشكل -إذن- دائرة الخطاب بناء على اصطفاف بنى اللغة، والنص، والسياق التاريخي، والإدراك الاجتماعي، والثقافة، بالتضافر والتآزر. ولا يمكن الحديث عن فهم أقرب إلى الدقة للخطاب بعدِّه بنية لغوية منعزلة، بل إن فهما كهذا لا يفي بأغراض التحليل التواق إلى كشف السلطة وأطماع الهيمنة. كما لا يمكن لأي تحليل أن يفلح في مسعاه إلا إذا انطلق من إدراك واعٍ بهذه البنى واتخاذها مداخل أساسية لعملية التفسير.

دائرة السلطة

الحق أن الحديث عن السلطة دون استحضار دائرة الخطاب أمر مستعصٍ، فالسلطة بمفهومها العام -وليس السياسي فقط- تُمارس باللغة الممهدة للهيمنة على الجماهير بوصفها نماذج إدراكية اجتماعية تتقاطع في الحد الأقصى من السمات الفكرية والثقافية والاجتماعية. إن الهيمنة على العقول لا تتأتى إلا من خلال التحكم في مداخل الخطاب وفرض نمطه وتصميمه المخاتل، وتلك استراتيجيات خِطابية لا تكون مطيعة إلا



بالاستعمال اللغوي المخادع. وبالنسبة إلى دائرة السلطة، فبناها هي كذلك عديدة، بل إن بناها "دعامات" تقوم عليها.

أول ما يراهن عليه صناع الخطاب في دائرة السلطة هو الدعامة الرمزية، ويطلق عليها فان دايك (Van Dijk) مسمّى "النخب الرمزية"؛ إذ يقول "لا تقتصر سلطة النخب.. على صيغ التعبير فحسب، بل تمتد -أيضا- إلى السيطرة على الخطاب العام، أي قد تتحكم النخب الرمزية في ترتيب أهمية الموضوعات الخاضعة للمناقشة العامة وموضوعات السلطة، وتنظيم كم معلومات الخطاب ونوعه، لا سيما ما يُصوَّر للجمهور.." (فان دايك توين، الخطاب والسلطة: 87).

تُجتذب -إذن- عقول الجماهير خصوصا بالذوات الرمزية، لأن لها قيمة اعتقادية متأصلة في المعرفة الاجتماعية المشتركة لدى الجماعة البشرية الواحدة، فتُرغم الجمهور المتلقي للخطاب على التسليم بما يُرفق بها من معلومات، أو ما استُشهد لأجله بها. على سبيل المثال اليسير، فالمكانة الاعتبارية لرئيس الحزب مثلا، أو رئيس المؤسسة الجامعية، أو الشيخ الداعية، أو الممثل الأكثر شهرة، أو الملاكم كثير الألقاب، في مجتمع واحد أو مجتمعات متصلة مكانيا أو دينيا أو ثقافيا أو إعلاميا، ترفع من أسهم الخطاب الذي يستثمر قيمة تلك الذات الرمزية بشكل مباشر أو غير مباشر، وتضفي عليه طابع المصداقية، وتجعله حاسما ومُحكما قبضتَه على البنى الإدراكية التي تتلقى الأيديولوجية باطمئنان وتفويض. لذا، فالنخب الرمزية تمثل وحدها إحدى بنى دائرة السلطة.

من جهة أخرى، يجب ألا نقصُر بنية النخب الرمزية على الذات أو الفرد الأكثر تأثيرا فقط، بل إن مفهوم الرمز هنا يشمل الموضوع كذلك. هنا نخالف فان دايك في اقتصاره -عند حديثه عن النخب الرمزية – على النخب المثقفة؛ فنذهب إلى أن الرمز المنتخب قد يكون مكانا، أو ملحمة تاريخية، أو طقسا محليا، أو عرفا، أو خرافة شائعة. وعموما، فإن أي ما تتحلق حوله النماذج الإدراكية المكونة للجمهور، يستحق أن يسمى رمزا منتخبا، وواحدا من عناصر بنية الدعامة الرمزية.

ثانيةُ الدعاماتِ التي يحتاجها صُنَّاع الخطاب السلطوي، هي المرجع الأيديولوجي. إن الخطابات الموجَّهة لمساعي التحكم والهيمنة تُؤطَّر بخلفيات أيديولوجية (ideolgic backgrounds) غير صريحة. فقيام الفعل السلطوي رهين بالمنطلق الأيديولوجي الذي يستهدف البنى الإدراكية لفئات المجتمع عبر الممارسة الخطابية؛ وإن الخطاب يُصمَّم على أساس المرجعية الأيديولوجية وما يحقق أطماع الهيمنة، فيهدم -في البنية المعرفية للمشتركين- الإدراكات المعارضة، ثم ينقل الاهتمام بحاجات وأغراض مُلِحَّةٍ إلى أغراض بديلة لم يكن لها وجود في اعتباراتهم من ذي قبل، كمطالبة العمال بإسقاط الأنظمة السياسية بدل المطالبة بتحسين ظروفهم الاجتماعية، أو مطالبة الطلبة بإسقاط العميد بدل الرفع من قيمة المنح الجامعية. ومن الطبيعي أن تتوافق بنى السلطة على تثبيت المرجع الأيديولوجي في جميع مراحل الممارسة الخِطابية، أو على إقراره اعتقادا جديدا ووحيدا لدى الفئات المقصودة. ومنه، فالمرجع الأيديولوجي هو الجسر الواصل بين بنى دائرة السلطة، وبنى دائرة الخطاب.

ثالثةُ دعاماتِ دائرة السلطة مجردةٌ تكاد تظهر منعدمةً على مستوى الخطاب، غير أنها تُنَزَّل فعليا على مستوى تلقيه وليس على مستوى تداوله أو تشَكُّله؛ نقصد هنا البنيةَ المؤسَّسية. سواء تعلق الأمر بمؤسسة سياسية أو إدارية أو أخلاقية أو اجتماعية. إن أول شرط يفرضه النظام المؤسسي -في الشركة، أو الشبكة الإعلامية المستقلة، أو المؤسسة الدينية، أو الحزب مثلا- هو الامتثال للمساطر القانونية أو الأعراف أو المنظومات الأخلاقية أو النصوص. وثاني الشروط هو احترام "التراتبية"، إذ يستحيل الحديث عن التكافؤ أو الاستقرار في جميع أنماط الخطاب، لعلة واحدة: المؤسسة تبنى بالأساس على معطى اختلاف المراتب من حيث تحمّل المسؤولية؛ فالنقاش بين الطبيب والمرض، أو بين الضابط والعريف، أو بين رئيس الحكومة والوزير، أو بين الأب وأبنائه، ينتظم وفق السلطة المؤسسية التي توزَّع فيها الأدوار حسب المرتبة. فلا يسعُ أصحاب الموقع الضعيف إلا الخضوع لمضامين خطابات الفاعلين من ذوي مواقع القوة، هنا نعزز هذا الرأي بتصريح لفان دايك: "الضعفاء لا يقولون شيئا في الخطاب" (فان دايك، الخطاب والسلطة: 84).

يجب على محللي الخطاب أن يكونوا على وعي تام بأن المعتقدات الدينية والقوانين والعرفية والتنظيمية واللوائح في إطار البنية المؤسسية، ومعطى التراتبية، من أخطر مداخل التحكم في الخطاب؛ فموقعُ صاحب الخطاب وذاتُه القويان يسعفانه في الهيمنة على زمام الممارسة الخطابية بتنسيق مجرياته ونمطه وأسلوبه وتغيراته، وحتى نبرة الصوت فيه. وعلى خلاف ذلك، لا يجد المشارك في الخطاب ذي الموقع والذات الضعيفين سبيلا إلا الخضوع لمنطق القوة وتفويض السلطة؛ ويعني هذا أن الحظوة والحسم في دائرة الخطاب مكفولان للمشارك ذي الموقع والذات القويين مؤسسيا.

يسعفنا هذا التشريح لدائرة الخطاب ودائرة السلطة، في أن نستخلص الدور المنوط إلى اللغة، إذ أن الاختيارات اللسانية (المعجمية والتركيبية والأسلوبية والدلالية والبلاغية) هي الآليات المادية الكفيلة بإعادة صياغة الممارسة الاجتماعية للحدث موضوع العملية الاتصالية، وكل ما تعلق بها من خصائص ثقافية وإدراكات اجتماعية وسياقات تاريخية. كما أن اللغة هي الحجاب الذي تتوارى خلفه دعامات السلطة المجردة في مجملها: الذوات والموضوعات الرمزية، والمرجع الأيديولوجي، والعلاقات المؤسسية. وبذلك، نرى أن الممارسة الخطابية تعالق بين دائرة الخطاب ودائرة السلطة، وأن ما يضمن الانصهار بين بناهما هو الاستعمال الخاتل لطاقات اللغة الطبيعية على مقاسات دقيقة ومخصوصة ■

باحث من المغرب

محمد ظاظا

الهويات المجروحة

هل اللغة مجرد كلب حراسة

أمين الزاوي

جميع الهويات راحلة، متنقلة، لا توجد هوية مقفلة، مشمّعة الأبواب، والهويات القوية هي تلك التي تمارس الترحال في مغامرة المستقبل دون أن تقطع مع الماضي، الرحلة لا تخيف الهويات، الذي يخيف الهويات هو التقوقع، هو التحجر توأم الموت.


تفصيل - عبدالكريم مجدل

هناك سفر شقاء الهوية، لأن كل هوية هي على سفر وفي الحل والترحال هي على موعد مع هويات أخرى، تتقاطع معها، تقاطعها، تتصارع معها، تتعانق معها، وفي هذا الحراك تتم زحزحة بعض ريش الهوية وفيه أيضا ينبت ريش آخر لتحليق آخر.

واللغات هي موطن الهوية وهي "كلب" الحراسة عليها، في اللغة تنمو الهوية، فيها تنام وتصحو، واللغات هي نفسها معرضة لاختراقات سوسيو-ثقافية وسياسية، وللغات سلطات ولها سلطان، قد يتجلى في السياسة أو في الأدب أو في العلوم، ولا تكون اللغة "كلب" حراسة للهوية إلا إذا كانت قوية ومتجددة، قوية على المستوى العلمي والثقافي والفلسفي، غير ذلك تصبح اللغة "كصخرة" سيزيف يرفعها شعب حتى الأعلى ثم تسقط فيعيد الكرة ثانية وثالثة وأخرى دون أفق ودون خلاص.

وفي هذه المقاربة سنحاول أن نقدم صورة للهوية المجروحة في بلدان الشمال الأفريقي، كل ذلك من خلال واقع اللغات المتصارعة والمتعايشة والمتنافسة، محاولين الوقوف على مدى سلطة كل لغة وما هي الصورة التي يشكلها المخيال في الشمال أفريقي عموما (بالتدقيق بلدان المغرب الكبير) عن كل واحدة، وفي كل ذلك سنحلل مسألة تقاسم السلطات السياسية والثقافية والدينية والإدارية بين هذه اللغات ومن خلال هذه التقاسم المعلن تارة والمستتر تارة أخرى يتجلى لنا قلق الهوية وأيضا "سفرها" المتواصل بشقاء نحو المستقبل تارة ونحو أقاليم الماضي الغابرة تارة ثانية، وفي ظل هذا المخاض تتأسس النخب وتتعسكر في مجموعات للدفاع عن هذا الموقع أو ذاك، وتتراجع أولويات في خطاباتها وتتقدم أولويات أخرى.

أ_ اللغة العربية وسفر الهوية نحو المقدس: لا أحد يستطيع أن ينفي أو يشكك في وجود هذه اللغة منذ وصول العرب إلى شمال أفريقيا، يكون هذا قبل أربعة عشر قرنا، مع اهتزازات كبيرة في الوجود والتمكين، ولا أحد يمكنه أيضا أن ينكر بأن مصير هذه اللغة ارتبط منذ وصولها إلى أفريقيا الشمالية بالإسلام، لذلك ظلت مرتبطة في ذهنية المغاربي الأمازيغي، وهم السكان الأصليون الأتوكتون، منذ البدء بالمقدس الديني الإسلامي، وهو ما جعلها تستحوذ على بعض سلطات رمزية وثقافية كانت بحوزة نخب اللغة الأمازيغية لغة الساكنة الأصلية، وعلى الرغم من الصراع السياسي والعسكري الذي عقب وصول الإسلام والعربية إلى الشمال الأفريقي ومع أن الغلبة السياسية كانت في الأخير للغة العربية وللدين الجديد الذي حملها، إلا أن اللغة الأمازيغية ظلت تُسيّر وتدير الشأن اليومي المُنْتِج، الفلاحي والتجاري والمعاملاتي والثقافي، أي الهامشي غير الرسمي، يقل وزنها أو يزيد من منطقة إلى أخرى، ومع تشكل الوطنية بمفهومها المعاصر، أي الغربي، ساهمت النخب الإصلاحية الدينية المعربة في المقاومة الثقافية الهوياتية التقليدية.

أنتجت اللغة العربية في شمال أفريقيا، ومنذ القرون الوسطى، أسماء كثيرة ومؤثرة في الحياة الثقافية والأدبية العربية على اختلاف حساسياتها السياسية والجمالية وشاركت في صناعة الحضارة العربية الحديثة والمعاصرة (ابن عربي، عبدالرحمن ابن خلدون، ابن بطوطة، الأمير عبدالقادر، الطاهر الحداد، الطاهر الجزائري، بيرم التونسي وغيرهم) مع ذلك ظلت هذه الأسماء مرتبطة في مخيال المغاربي المعاصر بالدين الإسلامي حتى وإن كانت "عقلانية"، لا لشيء إلا لأنها تستعمل لغة ارتبطت منذ خمسة عشر قرنا بالمقدس، وبالتالي ينظر إلى العربية في بلدان المغرب الكبير وفي الجزائر (النظرة العامة والغالبة) على أنها لغة الإصلاح الديني، وهي لغة الأخلاق والفقه، وهي لغة الجنة والجنازات وخطب الجمعة، وقد لا يتصور المغاربي الشمال أفريقي بأن كثيرا من أدباء العربية الكبار هم من المسيحيين العرب، فالعربي في المخيال المغاربي مرادف للمسلم، لاحقا تكرست صورة ارتباط العربية ونخبها بالمقدس الإسلامي باستعمالاتها الأيديولوجية والإعلامية الجديدة من قبل تيارات الإسلام السياسي المغاربي بمختلف حساسياته، وبمثل هذا الواقع السياسي والرمزي والأيديولوجي تراجعت اللغة العربية عن وجودها الاجتماعي والاقتصادي والإعلامي والثقافي ليتم حصرها ومحاصرتها في البعد الديني وفي الرؤية التقليدية الماضوية. لقد استغلت تيارات الإسلام السياسي هذا المخيال اللغوي واشتغلوا عليه فصادروا اللغة العربية لحسابهم الخاص، وحاولوا استعمالها كسلاح يعتمد المقدس لضرب خصومهم السياسيين من التيارات العلمانية والليبرالية والوطنية وذلك باتهامهم تارة بالتغريبيين وأخرى ببقايا الاستعمار أو الطابور الرابع لفرنسا.

ب_ اللغة الأمازيغية ونزيف الهوية الدائم: الأمازيغية هي اللغة الأصلية لأبناء البلد الأصليين من البرابرة الذين قدّموا الكثير للحضارة الأدبية العالمية قبل الفتح الإسلامي، ولعل أول رواية عرفتها البشرية هي رواية "الحمار الذهبي" التي كتبها أبوليوس الأمازيغي الجزائري (123-170 ميلادي)، وهو ابن مدينة مداوروش التابعة لإقليم ولاية سوق أهراس بالجزائر، ولد بالجزائر وعاش بليبيا ومات بتونس، وقد كتبها باللاتينية، وهي الأرض التي أعطت أيضا الفيلسوف والقديس سان أوغستين (354-430 ميلادية وهو ابن مدينة طاغاست سوق أهراس) صاحب التيار المسيحي المتميز ومؤلف كتب كثيرة من أهمها "مدينة الله"، واللغة الأمازيغية بكل لهجاتها القبائلية والشاوية والطوارقية والشلحية والمزابية.. هي اللغة التي قاومت وثبتت أمام جميع اللغات التي مرت على شمال أفريقيا على الرغم من القمع الذي مارسته ضدها السلطات المتعاقبة، وظلت تحتفظ حتى يومنا هذا بوجود ثقافي وأدبي وسياسي متميز في الخارطة السياسية والثقافية المغاربية، وهي اللغة التي ظلت مهمشة سياسيا ومحارَبة بيداغوجيا منذ مطلع الاستقلال في بلدان الشمال الأفريقي برمتها، وقد حاولت الأنظمة السياسية المتلاحقة ربطها بالفلكلور الغنائي، وخنقها داخل الشفوي، ومحاصرتها في مناطق محددة جغرافيا وسكانيا، وظلت الأمازيغية ممنوعة من التدريس، وفي مثل هذا الحال السياسي والثقافي تحولت اللغة والثقافة الأمازيغيتين إلى حلبة صراع سياسي بين الفرقاء الوطنيين منذ الظهير البربري العام 1930 بالمغرب الأقصى ومرورا بأزمة العام 1948 في الحركة الوطنية الجزائرية ليستمر حتى الآن بأشكال وبأساليب مختلفة، ومنذ الساعات الأولى للاستقلال وحتى الحراك الريفي بالمغرب ستتشكل جبهة سياسية ثقافية تتوارثها الأجيال المغاربية المتلاحقة مهمتها الدفاع عن الهوية من خلال ترقية اللغة والثقافة الأمازيغيتين متخذة من ذلك جوهر مشروعها السياسي، وقد وصل الصراع قمته ما بين السلطة والمعارضة الأمازيغية في الجزائر في أحداث ما سمي تاريخيا بـ"الربيع الأمازيغي"، في مارس 1980 والذي كان سببه منع محاضرة كانت مبرمجة بمدينة تيزي وزو لمولود معمري (توفي العام 1989) أحد أشهر الكتاب الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية من جيل محمد ديب وكاتب ياسين ومالك حداد وآسيا جبار وأحد أهم الباحثين الأنتروبولوجيين في تاريخ الثقافة واللغة الأمازيغية، لقد كان الربيع الأمازيغي المنعطف الثقافي الذي عليه تأسس الطرح



الجديد مع جيل من النخب الجديدة المدافعة عن بعد للهوية من خلال اللغة الأمازيغية، وهو المطالبة برفع مرتبة اللغة الأمازيغية إلى مرتبة اللغة العربية سياسيا وتربويا وإداريا ودستوريا، وبالموازاة مع هذا الحراك السياسي ظهر إنتاج أدب شعري وقصصي وروائي ومسرحي متميز باللغة الأمازيغية خاصة في الجزائر والمغرب، كما نشطت الترجمة لكثير من الأعمال الأدبية العالمية إلى هذه اللغة كرواية "العجوز والبحر" لهيمنغواي و"النبي" لجبران خليل جبران و"هاملت" لشكسبير و"الأمير الصغير" لسانت إيكزوبيري و"ابن الفقير" لمولود فرعون و"الغريب" لألبير كامو كما تمت ترجمة القرآن أيضا إلى اللغة الأمازيغية وهي ترجمات عديدة، وأنتجت أفلام كثيرة باللغة الأمازيغية كان أولها فيلم "الربوة المنسية" وهو فيلم روائي طويل للمخرج عبدالرحمن بوقرموح والمقتبس عن رواية مولود معمري التي تحمل ذات العنوان ونشط المسرح ونشطت أيضا حركة النشر باللغة الأمازيغية.

ومع تطور الأحداث وتصارعها ودخول المجتمعات المغاربية في ما يسمى سوسيولوجيا وفلسفيا بمرحلة "الفوضى الخلاّقة" زحفت الهوية إلى مربع جديد آخر، ليعترف المغرب بدستورية اللغة الأمازيغية في دستوره لعام 2011 وتليه الجزائر لتقر بدستورية الأمازيغية لغة وطنية ورسمية في دستور 2016.

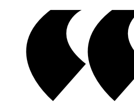
بذلك دخلت الهوية في الجزائر والمغرب مرحلة جديدة من ترحالها وأسئلتها.

ج_ مشرط الفرانكفونية والهوية المغاربية:

تعد الجزائر البلد الفرانكفوني الأول بعد فرنسا، على الرغم من أنها ليست عضوا رسميا في المنظمة الدولية للفرانكوفونية، فاللغة الفرنسية لها حضور يشرف الآن على قرنين من الزمن في بلدان الشمال الأفريقي (دخلت جيوش فرنسا الاستعمارية الجزائر العام 1830)، وإذا كانت هذه اللغة قد جاءت مع جحافل الاستعمار الاستيطاني أو استعمار الحماية، جاءت في رائحة بارود المدافع وصراخ العسكريين، إلا أنها تحولت لاحقا إلى بندقية وطنية استعملها المثقفون والسياسيون من أجل المطالبة بالاستقلال، ووظفوها لمحاربة فرنسا نفسها، ولعل مقولة الروائي كاتب



واقع اللغة الفرنسية في البلدان المغاربية متفاوت الحضور إلا أنه وجود يدخل الهوية في سفر شقي آخر، في رحلة أخرى بأسئلة أخرى تطرح على الأنا وعلى الآخر، وقد شرّع المغاربي المعاصر معركة جديدة في "امتلاك" هذه اللغة، وذلك بـ"جزأرتها" (عند النخب الجزائرية) وبـ"تونستها" (لدى النخب التونسية) وبـ"مغربتها" (في المغرب الأقصى)، أي إخضاع هذه اللغة الغنيمة إلى تكسير إبداعي، وعنف لغوي محلي يتضح في الكثير من التراكيب والأساليب المحلية التي دخلت الإعلام ودخلت الأدب وبشكل خاص مع تجربة الكتابة لدى الجيل الجديد من الكتاب باللغة الفرنسية



ياسين الشهيرة تعبر بشكل جيد عن هذا الحال حين سئل عن علاقته بالفرنسية وموقفه منها فأجاب: "اللغة الفرنسية غنيمة حرب"، ولم تتردد جبهة التحرير الوطني الجزائرية في عزّ الثورة التحريرية بأن تصدر صحيفتها "المجاهد" وهي لسان حال الثورة (صدرت في يونيو/ حزيران العام 1956) باللغة الفرنسية أولا، ثم بالعربية لاحقا.

إن واقع اللغة الفرنسية في البلدان المغاربية متفاوت الحضور إلا أنه وجود يدخل الهوية في سفر شقي آخر، في رحلة أخرى بأسئلة أخرى تطرح على الأنا وعلى الآخر، وقد شرّع المغاربي المعاصر معركة جديدة في "امتلاك" هذه اللغة، وذلك بـ"جزأرتها" (عند النخب الجزائرية) وبـ"تونستها" (لدى النخب التونسية) وبـ"مغربتها" (في المغرب الأقصى)، أي إخضاع هذه اللغة الغنيمة إلى تكسير إبداعي، وعنف لغوي محلي يتضح في الكثير من التراكيب والأساليب المحلية التي دخلت الإعلام ودخلت الأدب وبشكل خاص مع تجربة الكتابة لدى الجيل الجديد من الكتاب باللغة الفرنسية، جيل تكوّن في مدرسة الاستقلال المعرّبة وربما لم يسافر إلى فرنسا أصلا، ولعل أحد هذه الأمثلة الأدبية البارزة هو الروائي كمال داود (من مواليد 1970) الذي يعيش في الجزائر وهو خريج المدرسة الجزائرية والجامعة الجزائرية والذي تمكن من افتكاك جائزة الغونكور 2015 عن روايته "ميرصو تحقيق مضاد" الصادرة عن منشورات برزخ الجزائر وآكت سود فرنسا.

هل اللغة هي كلب الحراسة الأمين على الهوية؟

إذا كانت اللغة العربية في مخيال المغاربي هي صاحبة سلطة الدين وخطب الجمعة والجنة وحارسة المقدس، وأن الأمازيغية هي لغة الاحتجاج والنضال السياسي، فاللغة الفرنسية تظل هي لغة "الحكامة" (La Gouvernance) السياسية والاقتصادية والإدارية، لغة الحكم والحاكم، فهكذا إذن تتقاسم اللغات حراسة الهوية في البلدان المغاربية، في صراع مستمر بين النخب يأخذ أشكالا مختلفة حسب الأدوار المنوطة بكل لغة وفي كل مرحلة ■

روائي وأكاديمي من الجزائر

عبدالكريم مجدل

نقد الحركة النسوية اليهودية للتوراة

جعفر هادي حسن

ظهرت الحركة النسوية اليهودية في منتصف القرن الماضي في الولايات المتحدة الأميركية عقب ظهور الحركة النسوية الأميركية في موجتها الثانية، على إثر نشر كتاب بتي فريدن الشهير Feminine Mystique الذي أحدث ثورة نسوية بين الأميركيات ثم الأوربيات. ولكن أسباب ظهور الحركة اليهودية كانت مختلفة عن مثيلتها الأميركية.
إذ أن الحركة الأميركية ركزت على قضايا إجتماعية في الغالب، بينما ركزت المرأة اليهودية على رفض تهميشها وعزلها في القضايا الدينية وعلى المطالبة بمساواتها بالرجل في هذه القضايا، كأن تكون حاخامة وإماما ومنشدة وغير ذلك من الأمور التي اقتصرت في اليهودية على الرجال، وكذلك طالبت بالتخلص من العبارات التي تحقّر المرأة وتسيء إليها، كالعبارة التي يقولها اليهودي كل يوم في الصباح "بوركت يا رب يا ملك الكون الذي لم يخلقني امرأة..." ووصف المرأة في التلمود على أنها كيس وساخة، وأمثال هذه العبارات التي تنتشر في ثنايا المصادر اليهودية ككتاب الزهر.

خلال العقود اللاحقة، تطورت مطالب الحركة وأصبحت تطال المصدر الرئيس في الشريعة اليهودية وهو التوراة. وسيقتصر الحديث في هذا المقال على نقد الحركة لها وعلى بعض ما ورد فيها من أحكام، بخاصة تلك التي تتعلق بالمرأة، ورأي الحركة فيما يجب أن تكون عليه. وتقول جودث بلاسكو -وهي إحدى النسويات اليهوديات المعروفات- "إن الحركة تطالب بفهم جديد للتوراة، والفهم الجديد يعني الاعتراف بظلم التوراة العميق (للمرأة)".

وأول ما تنتقده الحركة في التوراة هو ظاهرة الذكورية فيها. ففي التراث اليهودي أن الرب (وهو ذكر) والتوراة متلازمان، إذ يفترض أنه هو الذي أعطى التوراة لليهود، وهذا ما يعطيها مصداقية وتصديقا وأهمية عندهم. ولكن هذا يضع علامات استفهام حول التوراة بسبب هذه الذكورية التي انعكست في نصوص التوراة عموما، كما تقول الحركة وكان من نتيجة ذلك أنها انعكست على المجتمع اليهودي. فالتوراة قد جعلت الرجل هو المقصود من هذه التعاليم، وأن المرأة هي الآخر بالنسبة إلى الرجل. وترى الحركة أيضا أن التوراة نصوص ذكورية، ليس فقط من حيث أن مؤلفيها هم الرجال، بل من حيث اهتمامها ومضمونها الذي هو بنصوصه من منظور ذكوري. وكثيرا ما تكون النساء غائبات، أو مجهولات الأسماء، وأن كل التجارب الدينية للنساء تجوهلت وظلت مسكوتا عنها. ويقلن إنه على الرغم من أن التوراة تخلق عالما فيه معنى للتجربة اليهودية، لكن هذا العالم الذي تخلقه يجعل الرجال في المركز، ويبرز أدوارهم ويشيد بأعمالهم. وهي أيضا وإن كانت تخلق رؤية معينة لواقع مشهود، فإنها في الوقت نفسه تخفي واقعا آخر، يعتقد أنه تزامن مع الواقع المذكور فيها. فالتوراة صورت حالة حياة اليهود من وجهة نظر أولئك الذين هم في المركز، مثل الأنبياء والحاخامين، الذين أعطوا السلطة لأنفسهم (Judith Plaskow, The Coming of Lilith, p.77).

وهكذا بدأت نظرة النسوية سلبية نحو التوراة وناقدة لها. كما أنها -وهو شيء مهم- ترفض كونها منزلة بوحي.

وترى النسوية أن التوراة تعتبر غير كاملة، لأنها تتكلم بصوت نصف الشعب (الرجال). ولذلك هي ليست سجلا لكل اليهود، وإنما لبعض اليهود، "لأننا لا نعرف كيف واجهت النساء أحداث تاريخ اليهود الصغيرة منها والكبيرة، فهي غير مسجلة. ونحن لا نعرف كيف كانت نظرتهن إلى ما حدث في سيناء، ولا عن عبوديتهن المضاعفة ولا عن رحلتهن في الصحراء. ونحن وإن كان عندنا بعض أسماء النبيات، ولكن ليس عندنا نبوءاتهن".

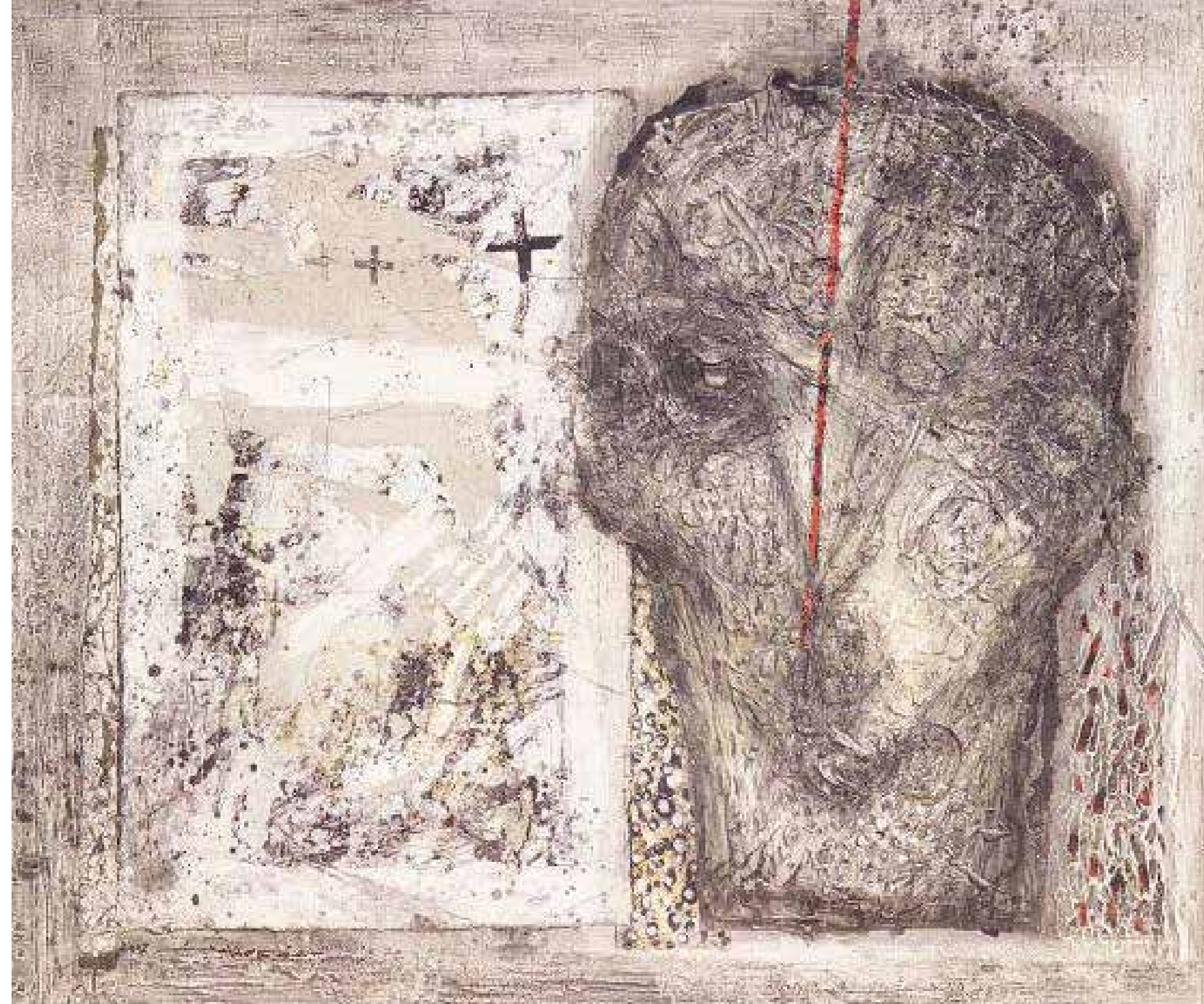
ومن الممكن البحث الدقيق والتمحيص في التوراة للعثور على معلومات أكثر تتعلق بالنساء. ولو قرئت التوراة بعيون نسوية، لأمكن العثور على بعض المعلومات المتناثرة هنا وهناك تتعلق بقيادة المرأة وعلاقتها بالرجل.

ولو كانت اليهودية قد وضعت أسسها من قبل المرأة والرجل معا، فإننا سنجد توراة تختلف كثيرا عن التوراة الحالية المعروفة. لأن الأدلة الآثارية التي عثر عليها والتي تخالف التراث المكتوب، وكذلك ما وصلنا من أخبار المجموعات اليهودية، التي لم تكن خاضعة لسلطة الحاخامية -كفرقة قمران مثلا- وما عثرنا عليه من كتابات في موضوعات دينية، خلفتها بعض النساء، كل هذه يمكن أن تكون جزءا من التوراة، كونها جزءا من سجل التجربة الدينية اليهودية. (المصدر نفسه Judith Plaskow,p78)

وإذا كانت بعض الصلوات غير الرسمية مثل تلك التي يطلق عليها "تخن" (تضرع/ ابتهال) التي كانت تؤلفها بعض اليهوديات في أوروبا في القرون الوسطى، وتقرأها إلى جانب الصلوات الرسمية، تصبح جزءا من التجربة اليهودية، وكذلك إذا اعتبر كتاب الطلاق الذي كانت تكتبه المرأة في زمن سابق مقبولا، فإنه من المكن أن يستعمل كل هذا كسابقة يبنى عليها في الوقت الحاضر، ويتوسع في استعماله حيث يتسع معنى التوراة. وكما استعمل الحاخامون المدراشيم(تفسيرات وتعليقات الحاخامين على التوراة) لتوسعة معنى التوراة وتفسيرها، فإن النسوية أيضا بإمكانها أن تقوم بذلك وتملأ الفراغات، وتظهر دور المرأة اليهودية. وتعطي الحركة مثالا على ذلك، بطبيعة الدور الذي قامت به مريم أخت موسى، حيث لا يوجد تفصيل عن دورها الديني، لكن من الممكن ملء هذا الفراغ من المدراشيم، وكذلك عن دور النساء في سيناء، ومثل هذه المدراشيم التي تستعمل في مثل هذه الحالات يمكن أن تصبح جزءا من توسعة التوراة، وأهمية هذا من ناحية "الثيولوجي"، هو أن توسعة التوراة توسع القاعدة التاريخية والنصية للنقاش الثيولوجي اليهودي، كما أن ذلك سيضيف شيئا لليهودية ويغنيها.

وتقول الحركة إن الرب ليس ربا لشيوخ بني إسرائيل والحاخامين فقط، بل هو أيضا رب أمهات بني إسرائيل، اللائي يفسرن التوراة ويبدعنها اليوم.

ومما تراه الحركة أيضا أن ما حدث تاريخيا هناك إلى جنبه غيره، ولذلك يردن أن يسترجعن ما يسمينه توراتهن. ويقلن إن هذا يتمثل في حضور النساء في التاريخ اليهودي وإظهار تجاربهن وأعمالهن، التي ألغتها المصادر اليهودية، وعلينا أيضا أن نظهر مواجهة النساء مع الرب وتحديد طبيعة تجربتهن الدينية. وإذا اكتشفنا تجربة النساء مع الرب وتمكنا من أن نسترجع تاريخهن ورؤيتهن، فستكون لدينا توراة أصلية وإلهية بالكامل وتصبح التوراة التي بين أيدينا بقايا منها.


عبدالكريم مجدال

وطبيعة هذه التوراة يجب أن تكون شاملة ليس فقط للأسفار الخمسة وبقية التعاليم اليهودية، بل يجب أن تحتوي على ما نعثر عليه من كلام النساء، ومن تعليمهن وغيره. كما أن توسعة معنى التوراة بما ذكر تقتضي منا أن نعيد تركيب التاريخ اليهودي لندخل فيه تاريخ النساء، وبهذا نعيد تشكيل الذاكرة اليهودية. والبعض منهن في عصرنا يرين إدخال بعض الأدب العبري الحديث كجزء من المدراشيم وتوراة روحية Elyse Gold stein,ed., New Jewish Faminism, p110

ومن جانب آخر فإن الحركة ترفض الكثير من مضمون الأحكام التي وردت في التوراة (وغيرها) فيما يتعلق بالمرأة، كتلك التي تتعلق بالدراسة والتعلم. فالتعليم والتعلم حق للذكر وليس للأنثى نصيب فيهما طبقا لتفسير الحاخامين للنص التوراتي، الذي جاء عنه في سفر التثنية 6/4 اسمع يا إسرائيل تعلمها لأبنائك"، فجعلوا التعليم والتعلم مقصورا على الأبناء (الذكور)، ولذلك حرمت المرأة اليهودية طيلة القرون الماضية من التعليم والتعلم ومن ضمنه تعلم التوراة، حيث انتشرت الأمية بينهن قبل العصر الحديث بسبب تفسير الحاخامين للنص التوراتي المذكور. وللحاخام والفيلسوف المشهور موسى بن ميمون (رامبام) (القرن الثاني عشر) كلام صريح في تأكيد النص التوراتي، حيث يسلب من المرأة التعليم والتعلم. فهو يقول "إن الحاخامين أمروا الأب أن لا يعلم البنات التوراة، لأن أكثرهن لم يقصدن أن يتعلمن أي شيء، وبسبب ضعف فهمهن فإنهن سيحولن كلام التوراة إلى أشياء لا معنى لها". ويضيف "إن علماءنا قالوا أيضا إن من يعلم ابنته التوراة فإنه مثل الذي يعلمها الأشياء التافهة"(Talmud Torah [,Law, Chapter one,rule13[i][ii] . [1

وهو يفسر قول المشناة بأن الرجل له الأولوية على المرأة في الحفاظ عليه، أنه إذا كان كلاهما في خطر كالغرق مثلا فيجب إنقاذ الرجل أولا. ويعلل ابن ميمون هذه الأولوية (في شرحه على التوراة) بقوله إن الرجل مطلوب منه أن يؤدي واجبات شرعية أكثر من المرأة، ولذلك تكون حياته أكثر قدسية من حياتها. وهو يفضل للمرأة أن تجلس في البيت ولا تخرج إلا للضرورة. فهو يقول "إنه من غير المناسب للمرأة أن تغادر البيت وتذهب هنا وهناك، وعلى الزوج أن يمنعها من ذلك،



لو كانت اليهودية قد وضعت أسسها من قبل المرأة والرجل معا، فإننا سنجد توراة تختلف كثيرا عن التوراة الحالية المعروفة. لأن الأدلة الآثارية التي عثر عليها والتي تخالف التراث المكتوب، وكذلك ما وصلنا من أخبار المجموعات اليهودية، التي لم تكن خاضعة لسلطة الحاخامية -كفرقة قمران مثلا- وما عثرنا عليه من كتابات في موضوعات دينية، خلفتها بعض النساء، كل هذه يمكن أن تكون جزءا من التوراة، كونها جزءا من سجل التجربة الدينية اليهودية



ولا يسمح لها أن تخرج من البيت إلا مرة أو مرتين في الشهر، وذلك للضرورة فإنه ليس هناك شيء أفضل للمرأة من جلوسها في زاوية البيت (Amos Oz ,and Fania Oz- (Salzberger, Jews and Words ,p.60 [1]

ومن هذه الأحكام استثناء المرأة من الفرائض الإيجابية -مثل الصلاة- التي تأمر الشريعة اليهودية بوجوب أدائها في أوقات معينة، فهي ليست واجبة على المرأة، عدا عن أوامر قليلة يجب أن تؤديها المرأة. وكذلك عليها أن تؤدي الواجبات السلبية فقط، مثل لا تقتل ولا تسرق... إلخ، حتى لا تزاحم حياة الرجل كما تقول الحركة (فالرجل عليه أن يقوم بالواجبات الإيجابية كلها مثل االصلاة). وطبقا للشريعة فإن الذي لا يجب عليه أداء الفرائض ليس له الوضع نفسه للذي يؤدي الفرائض.

كما أن النساء اللائي يحضرن إلى الكنيس لا يحسبن من العدد الواجب تحققه في صلاة الجماعة (المنيان، وهو عشرة أشخاص)، ولا يجوز لهن أن يقرأن التوراة في الكنيس أيضا كما يفعل الرجل. ولما كانت الصلاة والدراسة هما القلب والروح لليهودية التقليدية كما تقول الحركة فالنتيجة تكون أن المرأة هامشية على الحياة اليهودية وليست جزءا أساسيا من الجماعة. ومن الأحكام التي تتعلق بالمرأة، وتعترض عليها الحركة تلك التي تتعلق بدورتها الشهرية وقد أعطى الحاخامون هذه القضية الكثير من النقاش، حتى أن التلمود خصص لها رسالة مستقلة وهي بالعبرية "نده" (وهو اسم للمرأة التي في دورتها الشهرية)، وناقش الكثير مما يتعلق بها اجتماعيا ونفسيا واقتصاديا. وتنظر الحركة النسوية إلى الأحكام التي تتعلق بالمرأة الطامث (الحائض) على أنها أحكام شديدة التقييد لها سواء منها في النصوص المكتوبة، أو ما نقل شفاهيًا. وتقول الحركة إن هذه الأحكام تضطهد المرأة، وتحقر جسمها (حيث تصبح المرأة نجسة وكل ما تمسه لفترة من الزمن كما ورد في نص التوراة) وهذه هي طريقة الحاخامين لإسكات المرأة، لأن الأحكام المقيدة للمرأة تعني أن المرأة مصدر للتلوث والفوضى، ولذلك فإن حياة المرأة وتأثيرها على الرجل يجب أن يخضعا للتنظيم.

وتقول بولا هيمن -وهي أستاذة جامعية ومؤلفة أكثر من كتاب وناشطة في الحركة النسوية اليهودية- إنه في مجال التنظيم الجنسي للمرأة فإن اعتبارها من الدرجة الثانية قد أكدت عليه اليهودية (,Tova Hartman Faminism encounters Traditioal Judaism,p.82). وفي اليهودية أقوال مشهورة تؤكد هذا، بخاصة عندما تكون المرأة في حالة الطمث. ومنها ما جاء في كتاب الزُهَر (وهو أهم كتاب في القبلاه):

"إن من ينام مع الطامث يبعد الحضور الإلهي من العالم، إذ ليس هناك نجاسة في العالم أشد من نجاسة المرأة الطامث، وأينما تذهب هذه المرأة فإن الحضور الإلهي يغادر من أمامها. وأكثر من هذا فإن من ينام معها يجلب أضرار الأمراض على نفسه، بل حتى على الأطفال الذين يولدون، وعندما يقترب الشخص من الطامث فإن نجاستها تنتقل إليه، وتستقر في كل أعضائه، لما جاء في سفر اللاويين/الأحبار 15/ 24 "وإن اضطجع معها رجل فصارت عليه نجاسة طمثها يكون نجسا سبعة أيام، وكل مضجع يضطجع عليه يكون نجسا. وكل نسل ينتج منه، في هذا الوقت فإنه يحمل روح النجاسة، ويبقى في حالة النجاسة ما دام حيا، لأن خلقه وأساسه نابع من هذه النجاسة العميقة، التي هي من أشد النجاسات.(Blu Greenberg: On (Women and Judaism,P.115

وفي الزهر الكثير من الأقوال السلبية نحو المرأة إذ يعتبرها تمثل الشر، والشيطان خلق من خلقها. وللحاخام المعروف نحمانيد (رمبان) (القرن الثالث عشر) قول في وصف نجاسة المرأة الطامث اشتهر عنه حيث يقول "إن نظرة المرأة الطامث تسمم الجو... إنها مثل الأفعى التي تقتل بنظرتها، فكم هو الضرر الذي تجلبه للشخص الذي ينام معها. إنها منبوذة وعلى الرجال والنساء الابتعاد عنها، ويجب أن تعزل وتكون وحدها ولا تكلم أحدا... بل إنها تنجس التراب الذي تمشي عليه، ويصبح كما لو أنه تراب مسته عظام الأموات"(المصدر نفسه والصفحة نفسها).

ومن الأمور التي تحاول الحركة معالجتها في مسألة الأحكام المتعلقة بالمرأة موضوع الطلاق .فالمعروف أن نص التوراة في سفر التثنية يعطي الحق الكامل للزوج -ودون مراجعة الزوجة- أن يطلق زوجته بإعطائها كتاب طلاق بنفسه، الذي يسمى بالعبرية "غت"، وإذا لم يعطها الكتاب بنفسه فإنها لا تعتبر



النساء اللائي يحضرن إلى الكنيس لا يحسبن من العدد الواجب تحققه في صلاة الجماعة (المنيان، وهو عشرة أشخاص)، ولا يجوز لهن أن يقرأن التوراة في الكنيس أيضا كما يفعل الرجل. ولما كانت الصلاة والدراسة هما القلب والروح لليهودية التقليدية كما تقول الحركة فالنتيجة تكون أن المرأة هامشية على الحياة اليهودية وليست جزءا أساسيا من الجماعة. ومن الأحكام التي تتعلق بالمرأة، وتعترض عليها الحركة تلك التي تتعلق بدورتها الشهرية



مطلقة، ولذلك بقي الطلاق مجالا لاستغلال الرجل الذي يريد أن يعاقب زوجته أو يحصل على مال منها أو تنازلات معينة برفضه إعطاءها كتاب الطلاق. وبسبب ضغط الحركة على الحاخامين بخاصة في إسرائيل، أخذ الحاخامون يشددون الأحكام على الزوج الذي لا يعطي كتاب طلاق دون سبب معقول، وأفتوا بالحكم عليه بالسجن في إسرائيل. وما زالت هذه القضية تعتبر مشكلة للحركة وهي تريد معالجتها معالجة جذرية لا جزئية.

وتقول جودث بلاسكو إن هناك الكثير من عضوات الحركة يردن أن يأخذن زمام الأمور بأيديهن، ويكن صاحبات سلطة ومسؤولات عن الأحكام، بخاصة تلك التي تتعلق بالنساء،ويقمن بما يفي بحاجة النساء الدينية، دون الرجوع إلى الهلخا (الشريعة) وأحكامها.(Judith Plaskow,Standing again at Snai,p.28)، وأخريات منهن دعون إلى ابتداع أحكام جديدة (هلخوت)، تعبر تعبيرا حقيقيا عن التساوي بين الرجل والمرأة، ضمن التراث اليهودي وليس خارجه. وأخذ بعضهن منذ سنوات يؤلفن تفاسير للتوراة من وجهة نظر نسوية ويحررنها مثل: Torah of the Mothers Contemprary Jewish Women Read Clasical JewishTexts وربما كان أشهر هذه التفاسير اليوم كتاب A: TheTorah Women's Commentry وهو كتاب ضخم تجاوزت صفحاته الألف وثلاث مئة، وقد شاركت في الكتابين العشرات من النساء في مختلف الاختصاصات. كما اقترحت بعضهن -مثل إيستر تكتن، وهي نسوية معروفة- أن يتعهد اليهود بعدم الصلاة في الكنيس الذي يضع محيصاه (حاجزا) يفصل بين النساء والرجال، وأن يرفضوا كذلك الذهاب إلى البيما (المكان الذي تقرأ منه التوراة في الكنيس) لقراءة التوراة للمصلين، إذا لم يسمح للنساء كذلك بالعمل نفسه. Judith Plaskow, Standing again at) (Sinai,p.237 ■

باحث وأكاديمي من العراق مقيم في لندن

الخيالات الجنسية

نموذج للتباين الجندري

سوسان جرجس

تجمع الجنسانية ما بين الجنس، الهوية- النوع اجتماعية، الدور، الخيالات/ الهوامات الجنسية، الأيروتيكية، المتعة والحميمية، وتشكل هذه المواضيع في مجملها مواضيع محرّمة يضرب حولها تابوهات عميقة الجذور ترمي بها في بواطن المسكوت عنه مع اختلافات جندرية نعزوها عموما إلى البناء الاجتماعي البطريركي.

إذا كانت الحياة الجنسية للإنسان تتسمّ بالتنوع والابتكار والتغيير، فإنّ للخيالات الجنسية، واعيةً كانت أو غير واعية، دورا بارزا في بلورة العلاقة الحميمة بين الجنسين، سيّما وأننا في عصر يتسمّ بسيرورة حراكه الاجتماعي المعولم وبتحولات هجينة في منظومة قيمه، فما هي الخيالات الجنسية؟ هل هي ظاهرة طبيعية أم مرضية؟ هل للخيالات الجنسية تباينات جندرية، وما هو أثرها على العلاقة بين الرجل والمرأة؟

يعرّف كلود كريبولت Claude Crépault الخيالات/ الهوامات الجنسية les fantasmes sexuels بأنّها إدراك عقليّ واعٍ حينا، لاواعٍ حينا آخر، وهي مجموعة من الرغبات الجنسية التي تأتي على شكل صور تربط بين شخصين أو أكثر. تمتلك هذه الهوامات الجنسية قيمة ملهمة مثيرة حيث تسمح للفرد بإثارة غرائزه الجنسية مع إمكانية السيطرة عليها.

تجدر الملاحظة أنّ الخيال الجنسي قد يكون قصة كاملة أو فكرة عابرة لبعض السلوكيات الجنسية أو الرومانسية، وإذا كان البعض ينطلق في خيالاته الجنسية مستحضراً حدثاً أو إشارة أو حركة أو صورة واقعية، ماضية أو حاضرة، فإنّ البعض الآخر يعتمد في هواماته الجنسية على الخيال المحض. بناءً عليه يمكننا القول أنّ الخيالات الجنسية ظاهرة متغيرة في الزمان والمكان تبعًا لتركيبة الفرد النفسية وتبعًا للعوامل الاجتماعية التي شكّلت شخصيته سواء تلك المتعلقة بالتنشئة الاجتماعية، الانتماء الديني والمناطقي، الانتماء الجيلي، كما بمقدار المثاقفة والانفتاح على الآخر واقعيا أو افتراضيا.

هل التخيلات الجنسية حالة طبيعية؟

تؤكد الدراسات في علم النفس أنّ الخيالات/ الهوامات الجنسية موجودة بالفطرة لدى جميع الناس دون استثناء، وهي على ارتباط وثيق بطفولة الفرد وعلاقته بوالديه.

وإذا ما كان موضوع الجنسانية يحاط بكثير من التابوهات التي تجعل البعض ينظر إلى الخيالات الجنسية- الواعية أو اللاواعية- باعتبارها حالات مرضية، فإنّ البحوث السوسيو- سيكولوجية تؤكّد على أنّ تلك الخيالات ظاهرة تكاد تكون عالمية حتى لدى الأفراد الذين يحققون نضجا واكتفاءً جنسيا، وأنّ الغياب الكلّي للخيالات الجنسية عند الفرد هو حالة غير طبيعية ومستهجنة اجتماعيا ونفسيا.

التباينات الجندرية

منذ الطفولة يتلقى الأطفال- ذكورا وإناثاً- تنشئة اجتماعية متباينة جندريًا معتمدين في تغذية مخيالهم الاجتماعي على ادّعاءات وافتراضات مستمدّة في غالبيتها من البيولوجيا كما من الأيديولوجيا الدينية.

وإذا كانت التنشئة الاجتماعية في المجتمعات البطريركية تحرص على تحفيز الرجل للإعلان عن رجولته واختبار الحياة الجنسية بشكل مبكر، فإنّ هذه التنشئة نفسها تربي الفتاة على الحياء المفرط والنظر لكل ما هو جنسي باعتباره مصدرٌ للّوم والعيب.

بناء على ما ذكرنا يصبح التباين الجندري في الخيالات الجنسية التي يعيشها كل من الرجل والمرأة أمر بديهي ناتج عن تركيب سوسيو- سيكولوجي- بيولوجي مختلف لدى الجنسين. وقد بيّنت الدراسات أنّ الخيالات الجنسية تزداد لدى الرجال منها لدى النساء، وهي تتمحوَر عادةً عند الرجل حول مواضيع السيطرة والضغط والقوّة الجنسية والإخضاع والاستحواذ ورفع رايات الفتح الدال على هوية فحولية محققة لأسبقية التملّك. أمّا عند المرأة فنجد أنّ الخيالات الجنسية تتمحور غالبًا حول الحبّ والعاطفة والمداعبات، ذلك أنّ نسق التصورات لديها (الهابيتوس) متمحور حول فكرة مؤداها أنّ الجنس وسيلة لا غاية، هو طريق للحصول على السترة والحماية والأمومة.

ونحن نرى أن هذا التباين الجندري سببه الأساسي هو التنشئة الاجتماعية التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تلغي حاجات المرأة الجنسية ورغبتها في تلبيتها بطرق أيروتيكية أبرزها لعب الأدوار والاستعراضية وغيرها من الطرق التي باتت في تزايد مستمر بسبب دخولنا في عصر العولمة (التقنية خاصة) وما تحدثه الصورة من تحوّل في منظومة القيم عمومًا والقيم الجنسية خصوصًا.

العلاقة بين الشريكين

تتغذّى الخيالات/ الهوامات الجنسية ممّا يراه الشخص ويَختبره في حياته العادية من لقاءات واقعية وافتراضية وحركات وإشارات وتلميحات وصور وأفلام. وإذا كان بعض الأشخاص يعملون على تنمية خيالاتهم الجنسية فإنّ البعض الآخر يعمل على إخفائها ودفنها في أعماق اللاوعي. غير أنّ علماء النفس يجمعون بأنّ الخيالات الجنسية من شأنها أن تنشّط الرغبة والإثارة الجنسية بين الشريكين، هذا وقد أكّد الأنتربولوجي والباحث في الجنسانية "فيليب برينو"Philippe Brenot ضمن كتابه "النساء، الجنس والحب les femmes، le sexe et l'amour" أنّ النساء اللواتي لا يمتلكن خيالات / هوامات جنسية يحققن مستوى أقل إيجابية من الإشباع والرضى الجنسي.



ناصر حسين

وفي هذا المجال لا بد من التأكيد على أنّ الخيالات الجنسية ظاهرة ثقافية نسبية، ما يعني أنّ خيالا جنسيا قد يكون إيجابيًا في حياة بعض الأفراد ويكون سلبيا في حياة آخرين، حتى أنّ هذا الخيال الجنسي نفسه قد يتغير تأثيره لدى الفرد باختلاف التوقيت والظرف، وذلك لارتباطه بمتغيرات سوسيو- ثقافية ونفسية كثيرة.

وإذا كان لبعض الخيالات الجنسية – خاصة تلك التي يتم شحنها ذهنيًا في عصر الانفتاح المعولم وما يروّج له من بورنو porno- أثر سلبي في تحويل العلاقة الجنسية من الشراكة بين الجنسين إلى المزيد من العنف والسادية المحملة بدلالات الاغتصاب الجنسي، فإنّ بعض الخيالات الجنسية الأخرى قد يتم توظيفها لتحسين وتنشيط العلاقة بين الرجل والمرأة بالرغم من اختلافها بين الجنسين، ويبدو ذلك في النقاط التالية:

1. تساعد الخيالات الجنسية على التخلص من الروتين الذي قد يصيب العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة.
2. في المجتمع البطريركي تساعد الخيالات الجنسية في التعويض عن الكبت الجنسي الذي يعيشه البعض، وبالتالي فهي تساعد الفرد- رجل أو امرأة- على إشباع بعض الرغبات الجنسية.
3. تضاعِفُ الخيالات الجنسية المتعة الجنسية في الحياة الرومانسية عند الرجل والمرأة.
4. إنّ نقل الخيالات الجنسية من الحلم إلى الواقع يخفّف من الخيانة الزوجية إذا ما عاشها الرجل والمرأة كشراكة لا سيطرة وخضوع ■

باحثة من لبنان

أصوات

هذيان الذاكرة الجماعية

في ثقافة الموبايل

أسماء الغول

أصبحت تراودني هذه الوَساوس؛ أن كل لحظة جميلة تمر بي لن أتذكرها إذا لم أصورها بهاتفي المحمول، فإذا ذهبت إلى مدرسة ابنتي ورأيتها ترسم أبحث سريعا عن هاتفي لأصورها، وإذا ذهبنا إلى البحيرة المجاورة أفعل الشيء ذاته، وغالبا ما تكون ذاكرة الهاتف ممتلئة بالصور ما يجعلني آخذ وقتا كي أحذف الفيديوهات والصور غير المهمّة لألتقط صورا جديدة، وغالبا ما ينفد صبر ابني وابنتي ويفقدان الرغبة في اللعب، وفي حال رضخت ولم أصور، تمسكني تلابيب الشك بأن اللحظة لم تكتمل.

كأنني استغنيت عن ذاكرتي التي كانت أهلا للاحتفاظ بسنوات طفولتي ومراهقتي دون أن أعرف الهاتف المحمول، أو كأن الهاتف غدا عقلي وتاريخي، ولم أعد مطالبة بأن أسترجع تلك اللحظات الجميلة بنفسي، وهذا لا أقترفه وحدي، بل هناك الملايين من البشر الذين لم تعد لديهم تلك الثقة بذاكرتهم وبأنها ستحفظ اللحظات الجميلة، بل حتى أن الذاكرة أصبحت موضوعا غير مفكر به، طالما أن هناك الهاتف الذكي (Smart Phone) أو الحاسب اللوحي (Tablet). وليس هذا فحسب بل أصبح بالإمكان تلقي ردود أفعال وتعليقات على ذاكرتك تلك، وسجلّ أيامك ولحظاتك بفرحها وحزنها من خلال محيط تفاعلي، فأنت لم تعد تملك ذاكرتك وحدك، بل تشارك بها العالم.

لقد ربى لدينا الهاتف كسل الذاكرة، فهو يذكّرك بصورك في الوقت ذاته العام الماضي أو الذي قبله، والفيسبوك يفعل ذلك أيضا، بل يكفي أن تلج إلى أستوديو الصور على هاتفك كي تتنقل بين سنوات عمرك، ناهيك عن أنه لم يعد هناك خوف من فقدان الصور بفقدان جهازك الصلب، لأن كل شيء محفوظ في نسخة احتياطية بفضاء التخزين الإنترنتي على حسابك في غوغل.

توقفنا عن التذكر، تماما كما توقفنا عن بذل المزيد من أنفسنا من أجل أن تكون اللحظات جميلة لنا، وليس فقط لصور الهاتف والإنستغرام والفيسبوك.

ربما لم يكن المبرمجان الأميركيان كيفن سيستروم ومايك كريجر يعرفان ما الذي سيفعلانه بالعالم حين أطلقا تطبيق إنستغرام على متجر أبل في أكتوبر 2010 كأول منصة اجتماعية لالتقاط الصور ومشاركتها، فرغم بساطة التطبيق إلا أنه استطاع أن يحقق رواجا هائلا حتى بلغ عدد مستخدميه بعد شهرين فقط من إطلاقه مليون شخص حول العالم، وقبيل نهاية العام الأول بلغ عدد مستخدميه 10 ملايين شخص يتداولون 150 مليون صورة.

وفي أبريل من العام 2012، تم طرح التطبيق على متجر أندرويد، وبعد ستة أيام تم الإعلان عن شرائه من قبل فيسبوك، وتضاعف عدد مستخدميه إلى 80 مليون مستخدم في يوليو من العام نفسه، وعقب خمس سنوات وصل عدد المستخدمين النشطين شهريّا إلى 700 مليون في أبريل 2017، يتداولون 40 مليار صورة.

إذن لقد استغنينا بكليتنا عن رؤية حياتنا كما تبدو على حقيقتها، بل غدونا نراها من خلف الشاشات لنلتقط لحظات النجاح، ولقاء الأصدقاء، وولادة الأبناء، والإجازات، وحفلات الزفاف، وأولى خطوات مشي أطفالنا وبداية لثغهم للأبجدية.

لم يبقَ شيء يحتفظ بلحظته الأصيلة حين تلتقطها عيوننا، بل تفعل ذلك عيون الهاتف المحمول، فنرى الأشياء من خلف زجاج، حتى إذا أردنا أن نتذكّر نجد أن هذه الصور هي التي تكوّن ذاكرتنا أكثر من تدفق اللحظة الحقيقية في رؤوسنا.

من الطبيعي أن يحدث كل هذا، خاصة أن عددا من بحوزتهم هواتف محمولة بلغ 4.9 مليار مستخدم، أي أن كل ثانية هناك سبعة أشخاص جدد حول العالم بدأوا باستخدام الهواتف المحمولة، ستة منهم يستخدمون هواتف ذكية.

ولكن الثورة الحقيقية لم تبدأ فقط عند امتلاك الهواتف الذكية، بل من انتشار التطبيقات على هذه الهواتف، فقد أصبح لكل موقع إلكتروني تطبيق خاص به يمكن من خلاله دخول الموقع ببساطة وسرعة وانتقائية، دون الحاجة إلى فتح صفحة "ويب"، ما يجعل الاتصال بالإنترنت وسرعة التقاط الصورة وتحميلها ونشرها توازي لحظة التقاطها في رأسك.

إن ما أحدثه "الموبايل" وما جلبه من ثقافة وتفاعل بين الإنسان والآخر في الفضاء السيبرني زاد من انفصاله عن واقعه؛ بين أصدقائه ومع عائلته، بل إن استخدامه مبني على عزلة الفرد الكاملة، ما أحدث تغييرا على عقله وبيئته، وهو ما تحدثت عنه عالمة الأعصاب سوزان غرينفيلد حين وصفت عقولنا بأنها تتأقلم بشكل حسي ويعاد ترتيب "خلاياها" بشكل جديد أو ضمور بعضها، بحسب الوسائط.

فالإنسان حين كان يعتمد على التواصل الشفوي كوسيط، كان مختلفا تماما بصفاته العقلية عن اليوم، كذلك بيئته وتكيّفه، فالوسائط القديمة تضمن جماهير غفيرة تكاد تتجانس، لكنه اليوم في عصر التكنولوجيا الحديثة يحدث التجانس افتراضيا، ما يتركه في الواقع في حالة تأزم مروّعة إذا لم يكن "هاتفه" في يده. فغدت عزلته عزلتين؛ عزلة الإنسان الوجودية عن الآخر التي ليست لها من حل منذ الأزل، والآن عزلته المركّبة داخل هاتفه المحمول.


حسين جمعان

إن تعاملنا اليوم مع العالم عبر الهاتف المحمول يشعرنا بالمزيد من الثقة والتحكم والتمكين إلى حدّ أصبحت تسيطر علينا فكرة التشكيك بكل ما هو خارج عنه وعن تطبيقاته، كما أصبحت مصادرنا غير ذات ثقة إذا لم تمر عبر هذه الوسائط، فطريقة التعامل مع المعلومة وتلقيها اختلفت، كذلك استقبال الأخبار التي غدت عبارة عن فيديوهات وصور ونصوص بنفس اللحظة، وكأننا نشهدها بأبعادها الثلاثة، لذلك يختلف تخيلنا لزمان ومكان المعلومة التي تصلنا عن شكلها في السابق عبر الأوراق أو الصحف أو الكتب.

والأهم أن هذه الوسائل تضمن الانتقائية الشديدة، فنختار ما نقرأ ونحدد الأجزاء ونتحكّم بما نريد، فنحن نرى الصورة التي نحب والفيديو الذي نريد والكلمات التي نفضّل بأقل تكلفة معنوية وفيزيائية، ونتحكّم بها عبر مختلف تطبيقات الأخبار والتقارير الإعلامية، بأصابعنا وما تضغطه من أزرار، فهل كان الإنسان أبدا سيد مزاجه ونفسه كما هو في هذه اللحظات؟ أو هكذا يحب أن يعتقد، وربما هكذا يراد له أن يعتقد! فلا ننسى أن هذا العالم السيبرني كله متحكم به.

ويوضح تقرير مؤسسة إريكسون العالمية "أبرز 10 توجهات للمستهلك في العام 2017 وما بعده" أن من سلبيات هذه التكنولوجيا ما يسمّى بالصوامع الاجتماعية (Social silos)، فعادة ما تقوم لوغاريتمات مواقع التواصل الاجتماعي بحجب بعض المعلومات ما يقلل من إمكانية تعرفها على الأفكار المختلفة، ومن ثم تصبح هذه المواقع صدى لأفكارها (Echochamber) أكثر من كونها مواقع تهدف للتواصل بين المجموعات ذات الأفكار المختلفة.

وبالتالي الهاتف المحمول لم يعد وسيطا تقليديا بين شخص وآخر بمقدار أنه أصبح وسيلة اتصال بين الشخص ونفسه، ففي النهاية هذا الشخص يرى انعكاساته على مواقع التواصل الاجتماعي، فهو حبيس التطبيقات في عالم "مرآوي".

ومن هنا بالذات، ومن خلال هذه الانتقائية الوهمية التي يسعى عبرها لتلبية رغباته وقناعاته تصبح الحقائق لا معنى معها، وتظهر لدينا جليّا أهمية استخدام مصطلح "ما بعد الحقيقة" (Post-truth)، وللوهلة الأولى تعتقد أن المصطلح يقصد أن الإنسان تجاوز إدراكه للحقيقة بأنه عرف أهميتها وأخذ بدلائلها ووصل بمعرفته لما بعدها، ولكن المقصود بالمصطلح كما أورده قاموس "أكسفورد" أنه يدلل على "الظروف التي تكون فيها الحقائق الموضوعية أقل تأثيرا في صياغة الرأي العام مقارنة بالاحتكام إلى العواطف والقناعات الشخصية".

الآن أدرّب نفسي على ألا أخرج هاتفي النقال من حقيبتي إذا قامت ابنتي بأداء أغنية جديدة، وألا ألتقط لابني صورة في أول مباراة له بكرة السلة، ولنتذكر هذه الأيام معا ثلاثتنا كما ينبغي أن تكونه بعد عشرة أو عشرين عاما دون وسائط، لكن ماذا عن البشر؟، عن ماذا سيستغنون غير ذاكرتهم والحقيقة؟

إن أكثر ما أخشاه أن ما قاله الفيلسوف الفرنسي بول فاليري عن التاريخ سينطبق يوما على الهواتف النقالة وتطبيقاتها "هو المنتج الأكثر خطورة من بين ما حضرته كيمياء العقل.. يقود إلى هذيان العظمة أو هذيان الاضطهاد" ■

كاتبة من فلسطين مقيمة في باريس

خمس حكايات من طرابلس

جمعة بوكليب

حكاية أولى

حين تحط بك رحلة طائرة شركة خطوط "الأجنحة الليبية " في مهبط مطار" معيتيقة" بطرابلس الغرب قادمة من مطار قرطاج بتونس ذات مساء سبتمبري خلت سماؤه من الغيم وسطعت متألقة نجومها، استجمع رباطة جأشك، وحاول، ما أمكن، التماسك نفسياً، لأن وصولك إلى طرابلس، ووجودك في طرابلس، وإن كان يعني لك، شخصياً، الكثير فإنه، في نفس الوقت، لا يعني شيئاً لطرابلس: متى كانت المدن على تعدد أصنافها وجنسياتها، تبدي مبالاة بمن يحلّ بها أو يغادرها، بمن يحبها أو يمقتها؟

طرابلس مدينة من مدن دنيا الله التي يمتلئ بها كوكبنا الأرضي الصغير، لكنها تقع في جزء غير منظور منه أولاً، وثانياً أن ما تدّعيه وتزعمه عن وجود علاقة خصوصية حميمة بينك شخصياً وبين طرابلس قول مردود عليك لأنها علاقة مزعومة أحادية الجانب، وبالتأكيد لا تعني مدينة كطرابلس مر بها غزاةٌ من كل فجاج الأرض، ناهبين سالبين، ثم عافوها وتركوها كقارب مهجور تحت رحمة حرارة شمس ساديّة، على شاطئ بحر تجوبه أساطيل حربية وسفن تجارية، وفي السنوات الراهنة صار يقصده مهاجرون فقراء حالمون يعبرون صحراء قاتلة على أمل وصولهم أحياء إلى شواطئه ثم تحمّل مشاق وأهوال عبوره على أمل وصولهم أيضاً أحياء سالمين لاجئين إلى جحيم جنة موعودة في الضفة المقابلة. وهي مدينة ظلت على مر العصور في مرمى نيران الأعداء من الخارج وفي الداخل، وسقطت مرّات عديدة، ونالها من الأذى الشيء الكثير، لكنها ما زالت حيّة تسعى وإن كانت تجد صعوبة في التنفس، وما زالت تتوسد الصبر وإن كانت غير قادرة على الغناء والبوح، وما زالت كذلك تعيش حياتها كموتور يتملكه ترقب وتوتر في أن تتاح له فرصة واحدة صغيرة ليثأر لنفسه وتهدأ في قرارة روحه، أخيراً وإلى الأبد، نيران ألم ظلت ملتهبة في أعماقه.

تدخل بقدمين مترددتين، كعهدك بهما، مع غيرك من المسافرين إلى صالة الواصلين بمطار معيتيقة، في ليل طرابلسي ساكن ومريب، وتحسّ في ضيق صدرك بتزايد سرعة دقات قلبك المُسنّ، وتنتابك مشاعرٌ خليطٌ من خوف غريزي لا يفارقك وفرح من عاد بعد غياب متهيئاً لملاقاة طفولته.

تقول لنفسك مصبّراً "اللي تصبّه السمواتْ تتحمّله الأراضي!".

حكاية ثانية

طرابلس، كانت دوماً ولا زالت، حكاية أليمة في مجملها، موغلة في القِدم والعراقة والمحن والسذاجة وغرابة الأطوار وتشابك التفاصيل، يرويها رواةٌ بألسنة مختلفة، وبسحنات مختلفة، وقلوب أكثر اختلافاً، وبنبرات أصوات تطول وتقصر، تعلو وتهبط، تتوتر كسهم في قوس مشدود، أو تتدلى باشتهاء واسترخاء كعناقيد في دالية: فكيف يضيق قلبها بتفصيلة صغيرة: أنا؟

مباشرة، لدى مغادرتي مطار معيتيقة، عَنّ لي سؤال:

ماذا لو أن الكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو زار طرابلس ودوّن تلك الزيارة في كتابه "مدنٌ غير مرئية"؟

لا أعتقد أن قلعة كالسراي الحمراء، رغم جمالها وسحرها، ستثير فضول كاتب قادم من بلد يعج بالقلاع والحصون، ولا أظنه سيفتح نوافذ روحه أمام عصافير قلبه لتنطلق عالياً في سماء مفتوحة كمفازة من زرقة لا تهرم، ثم تحطّ على قباب جامع من جوامعها العتيقة، وهو القادم من بلد يزدحم بالكنائس والكاتدرائيات والقباب العتيدة، لكنه قد تسرح به قدماه صدفة نحو أزقتها وحواريها العتيقة المهملة والمهدمة، وربما يفتنه ما يكتشفه باقياً مخفياً بين سطور صفحات تاريخها منقوشاً على الجدران ومحفوراً على أبواب البيوت ومتدلياً من تصدعات وشقوق النوافذ والشرفات.

ماذا لو علم كالفينو أن طرابلس متميزةٌ عن غيرها من مدن الدنيا بكونها تاريخياً المدينة الوحيدة على سطح كوكبنا الأرضي التي حكمها "قهواجي" طيلة أحد عشر يوماً؟

أقول لنفسي مذكّراً:" اللي ما هزّه ريح البارح كيف يهزّه ريح اليوم؟!".

حكاية ثالثة

خلال السنوات الطويلة نسبياً التي قضاها بعيداً عنها، هائماً في مدن الدنيا بحثاً عن نفسه وعن دنياه، ساعياً بدأب وصبر لإيجاد خيط، مهما كان صغيراً وضئيلاً، يشدّ قدميه إلى تراب أرض لا تغلق سماؤها الأبوابَ أمام جيشان روحه، تغيّرت طرابلس كثيراً:

بدلاً من تلك الصغيرة المضمومة على نفسها، كمشموم فلّ، ظهرت أخرى، تمددت في الأرض بشكل سرطاني، ملتهمة البساتين والسواني، أشجار الزيتون والنخيل، حتى غدت غابة اسمنتية معدومة السمات

لؤي كيالي



معماريًا وحضاريًا، وبرزت أحياء عشوائية عديدة جديدة بأسماء غريبة.
التغيرات طالت الأحياء والمناطق القديمة والجديدة، إن صح الوصف، رأسماليًا. إذ صارت كل منطقة تعرف بتخصص تجاري معيّن: فمنطقة "زاوية الدهماني" مثلاً صارت مركزا لتجار المواد المدرسية ولوازمها، ومنطقة "رأس حسن" صارت مركزاً لتجار الهواتف المحمولة، ومنطقة "فشلوم" صارت مركزاً لتجار المواد المنزلية. منطقة "الظهرة"، حيث تقيم أسرته منذ خمسة عقود زمنية، تغيّرت هي الأخرى، وصارت مركزاً لتجار الحاسوب أولاً، وفي السنوات الأخيرة، صارت سوقاً مالية منافسة للسوق المالية المشهورة الواقعة في السوق المعروفة تاريخياً باسم "سوق المشير". السوق المالية التي يقصدها بائعون ومشترون للعملات الأجنبية كانت في الماضي سوقاً شعبية للخضروات والفواكه واللحوم والخبز وفي أواخر الستينات قامت البلدية بتحديث السوق حيث أزيلت الأكواخ الخشبية وحلَّ محلّها بناء حجري حديث بمحلات حديثة على طابقين قامت البلدية بتأجيرها لتجار الخضروات والفواكه واللحوم والمواد الغذائية لكن في التسعينات بدأ تجار العملة في التسلل إلى السوق ثم الاستحواذ عليها وتحويلها إلى مكاتب صرافة.
بجوار هذة السوق حد التلاصق، مقبرة قديمة تعرف باسم "مقبرة سيدي بوكر"، قامت البلدية في السنوات الأخيرة بإقفال المقبرة ومنع دفن الموتى، كخطوة تمهيدية لإزالتها بعد انقضاء الفترة الزمنية الشرعية. لكن بعد انتفاضة فبراير 2011 عاد الناس لدفن موتاهم بالمقبرة كما كانوا يفعلون في الماضي. ما يلفت الاهتمام هو أن قبور الموتى بعد كل هذه السنين تراكمت وارتفعت بحيث فاقت علو سور المقبرة وصار من السهولة بمكان على المارّين مشاهدة القبور.
سوقٌ لزينة الحياة الدنيا ومقبرةٌ لقبر الحياة الدنيا وزينتها متجاورتان في وئام وسلام!
تساءل في نفسه متعجّباً: "من منهما تسخر من الأخرى؟".

حكاية رابعة

قبل تجربة السجن، لم أعرْ طرابلس أي أهمية، بل واعتبرتها مدينةً مأهولةً بضجر لا يطاق، وسجناً كبيراً تقفُ أسواره حائلاً بيني وبين تحقق حلمي في الطيران في فضاء الله، فارداً جناحين من شهوة للحياة والانفلات من كل ما يشدّني من قيود.
وكنتُ، أحياناً، في المرحلة الأولى من سني الشباب أحسّ وكأنني طيرٌ محبوسٌ في قفصٍ معدني، وضعتْ فوقه قطعة من قماش كثيف أسود اللون، فصار حاله كحال رهين المحبسين.
في السجن، بعد انجلاء رعب الأسابيع والشهور الأولى، بدأتُ، تدريجياً، في محاولة السيطرة على نبض قلبي، ومحاولة إعادة التوازن إلى روحي. في تلك الفترة، بدأتْ خيوط علاقة جديدة، مختلفة تنسج بأياد خفيّة بيني وبين طرابلس. وشعرت، لأول مرّة، بافتقادها، وكنت كلما انتابتني حالة من حزن أو كآبة أفرّ إليها في أحلامي ويقظتي. وازددت تعلقاً بطفولتي وبصباي، وبدأت بوعي أتصيّد في ذاكرتي كل ما كان يراوغني، بفعل الزمن، من ذكريات في حواريها وشوارعها وأسواقها ومدارسها، وحين وصلتُ تجربة السجن منتهاها، وجدتني، من جديد، وجهاً لوجه مع مدينة أخرى غير ما أحببتُ وافتقدت طيلة سنوات السجن.
لم أعدْ أذكر التفاصيل، أو كيف حدث ما حدث لي، بعد كل هذه السنين، لكن ربما كان ذلك سبباً ضمن أسباب أخرى لا وقت للخوض فيها، جعلتني أحزم حقائبي على عجل، وأغادرها غير آسف ولا نادم، قاصداً مدناً أخرى، باحثاً عن أرض تمكنني من التنفس بحرّية، وتعيد لسماء روحي ما فقدتْ من صحو وصفاء.
الآن، وأنا أجرّ في شوارعها قدمين كهلتين، متعبتين من ثقل سنوات عمري، وأوجاع قلبي، مُفكّراً ومتأملاً فيما انقضى من حياتي بين أسوارها وبعيداً عنها، متحسّراً على عمر تسرّب من بين أصابع يديّ، تمنيتُ فجأةً لو أن هناك إمكانية لإيجاد مساحة، لا بأس بها، تمكنني أنا وطرابلس من الوقوف عليها متقابلين، لكي أسألها: "ألم يحن الوقتُ بعد ليذهبَ كل منّا في طريقه؟".
قلتُ في نفسي متسائلاً: "هل تبقتْ لي طريق ؟".

لندن

ديسمبر 2017 - 3 يناير 2018

حكاية خامسة

مرّ بها أهل الله: أولياء صالحون وقديسون، تشعّ الطيبة والمحبة من وجوههم وقلوبهم منابع للخير والصفاء، ثم غادروها سريعاً لغيرها من المدن والبلدان، بعد أن تأكدوا من أن وجودهم فيها يزيد صدور أهلها ضيقا وكرباً. ومر بها علماء ورحاّلة من أقاصي الأرض، كرسوا حياتهم للترحال طلبا لعلم نافع، توقفوا فيها لفترة قصيرة، بقصد الراحة واستجماع الأنفاس، ثم غادروها مسرعين غير آسفين، بعد أن تيقنوا أن وجودهم بين أسوارها لن يحرك نأمة فضول لعلم في عقول أهلها.
تولى حكمها قراصنةٌ فجّار، وغزاةٌ أعمى بصائرهم التعصب، ولصوصٌ يحترفون النهب والسلب مرة باسم الله ومرة باسم استعادة تاريخ وأمجاد، وقطّاعُ طرقٍ جاءت بهم رياح الصحراء، وجميعهم جعلوا من سراياها الحمراء مأوى لهم وسجوناً لمن ناصبهم العداء، وجميعهم نصبوا مشانق في ميادينها لتعليق معارضيهم، وجميعهم ارتكبوا مجازرهم ونهبهم وسلبهم تحت شعارات عديدة بأسماء مختلفة وهدف واحد: كسر شوكتها وإخضاعها.
كلهم ذهبوا غير مأسوف عليهم، وبقت هي على حالها: بحرٌ من أمامها وصحراءٌ من خلفها، تتوسد مرارةَ صبرها، تنظر بعينين يسكنهما خوفٌ وترقبٌ، شرقا وغربا شمالا وجنوبا، وحين تغيب شمس نهارها تدفن حزينةً رأسها في صدري... ولا ننام.
أقول في نفسي: "يُرْقد المتهنّي" ■

كاتب من ليبيا

لؤي كيالي

حوار

الطاهر بن جلون
الكتابة ضد القدر

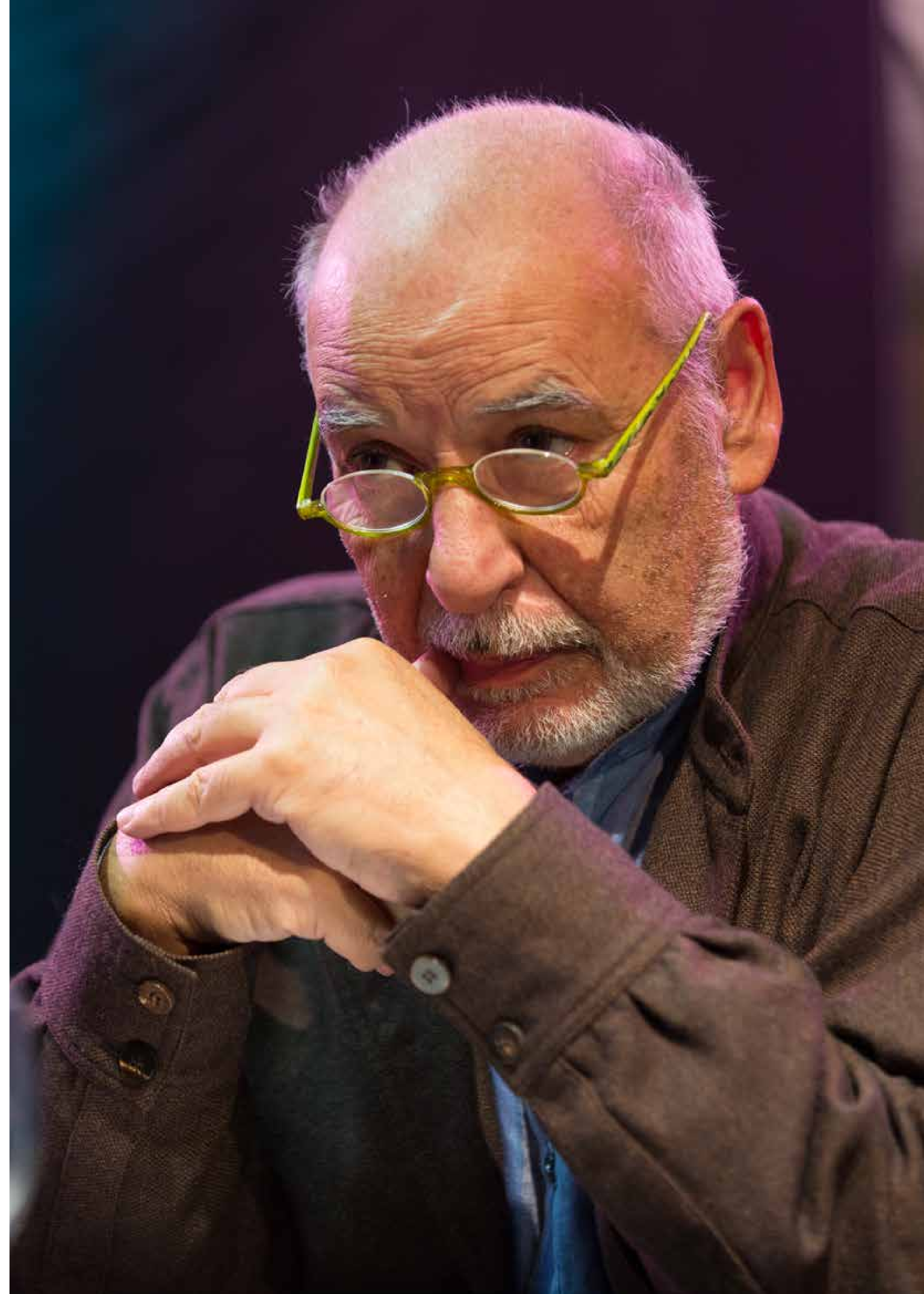
الطاهر بن جلون روائي وشاعر ومفكر مغربي يقيم في فرنسا ويكتب بلغتها عن قضايا العرب والمسلمين في بلدانهم وفي أوروبا، وفي رحلاتهم وهجراتهم المحفوفة بالموت والعنصرية والضياع. قبل ثلاثين سنة من اليوم، تُوج مبدع رواية «ليلة القدر» بجائزة غونكور الرفيعة، التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية، مثلما توج بجوائز أخريات، منها جائزة إيمباك الأدبية سنة 2000، وجائزة دبلن للآداب سنة 2004، وجائزة إيريك ماريا ريمارك للسلام سنة 2011... كما ترجمت أعماله إلى 47 لغة. بينما يبقى هذا الكاتب العربي المثير للجدل من أكثر كتاب الرأي متابعة من لدن القراء في الصحف الأوروبية، مثل «لوموند» و«لاريبوبليكا» و«لافانغوارديا»...
هنا في شاطئ أشقار بطنجة المغربية، تحت شمس غشت الحارقة... وقبل الوصول إلى مقر إقامة الطاهر بن جلون، الذي يتردد على المدينة في فصل الصيف، أصر كل شيء على أن يذكرنا بعوالم هذا الروائي العالمي. عشرات المهاجرين الأفارقة التحقوا بنا في سيارة الأجرة بعد فشل محاولة أخرى من محاولات الهجرة السرية نحو إسبانيا. ركب ثلاثة منهم إلى جانبنا، وهم يحكون بمرارة إحباط محاولتهم في هذا الصباح الطري. بينما خاطبنا أحدهم بحسرة كبيرة: الهجرة السرية مغامرة تعرض حياتنا للخطر. ولكن، هنا نحن نفشل حتى في الموت!».

قلم التحرير

الجديد: اوصلتُ للتو، رفقة مهاجرين أفارقة لم يتمكنوا من الهجرة نحو إسبانيا، فعادوا أدراجهم نحو طنجة. أما راديو الطاكسي، فكان ينقل خبر موافقة الرئيس الفرنسي على استقبال 50 مهاجرا من أصل 141 إفريقيا نزلوا في ميناء مالطة، في ما يعرف بكارثة «أكواريوس»، حيث رفضت إيطاليا استقبالهم، وتقاسمتهم دول فرنسا وإسبانيا والبرتغال ولوكسمبورغ وألمانيا. إلى متى ستظل أوروبا تتقاسم هؤلاء الأفارقة والعرب المهاجرين واللاجئين النازحين؟

بن جلون: لا يكمن المشكل في دول الاستقبال وحدها، مثل فرنسا وغيرها، بل يكمن، أيضا، في تلك الدول التي ينطلق منها المهاجرون الأفارقة وسواهم، وهي الدول التي تكابد أوضاعا اقتصادية قاسية. صحيح أن ثمة دولا أفريقية تتوفر على إمكانيات مهمة، على غرار نيجيريا والغابون والجزائر، لكن كل هذه الدول لا تعبأ بمواطنيها، ولا تعتمد سياسة لضمان عمل وعيش كريم، كيما يقتنع هؤلاء بالاستقرار في بلدانهم، دون التفكير في مغامرة الهجرة نحو أوروبا، تلك المغامرة المحفوفة بالموت دائما، كما قلت في سؤالك، انطلاقا من الشهادة البليغة لذلك المهاجر الأفريقي.
أما بالنسبة إلى فرنسا، مثلا، وكما قال ميشيل روكار، رئيس الوزراء الفرنسي في عهد فرانسوا ميتران، فإنها «لا تستطيع استقبال كل مآسي العالم، ولكنها تتحمل مسؤولية تجاه هذه المأساة». لذلك، وجب على فرنسا أن تساهم في مواجهة هذه الظاهرة بما أوتيت من إمكانيات وقدرات.
اليوم، ما عادت ظاهرة الهجرة تقتصر على الدول الأفريقية. فالحرب في سوريا، وقبلها الحرب في العراق، إلى جانب الحروب الأهلية في الدول الأفريقية، أرغمت الكثير من الناس على الهروب نحو أوروبا فرارا من الاعتقالات وجرائم الحرب التي لا تضع أوزارها أبدا.
في هذا السياق علينا أن نفرق بين المهاجر الذي يفر من بلده لظروف اقتصادية، حيث لا عمل ولا أمل في حياة كريمة، وبين اللاجئ الذي يهرب من دكتاتورية إجرامية قمعية، ومن حرب ضروس. لكن الأمور تشابهت علينا اليوم، وغدونا نلفي لاجئين سوريين وعراقيين إلى جانب مهاجرين أفارقة على متن الباخرة الواحدة، وقارب الموت نفسه. وحين تختلط الأمور إلى هذا الحد، فإنه من الصعب إيجاد حل للمأساة والفجيعة.

الجديد: في روايتك «رحيل» Partir، يتساءل أحد أبطال الرواية «ما سبب هذا الهوس بمغادرة المغرب؟ ما سبب هذه الفكرة؟ ما سبب إلحاحها؟»، فرغم أن أوروبا باتت تعيش أزمات اقتصادية ومالية منذ ما يزيد عن عشر سنوات، لا يزال المغاربة والعرب يحلمون بالهجرة





إلى أوروبا. ما سبب هذا الحلم الذي كثيرا ما يتحول إلى كابوس على متن قوارب الموت، ويصير هروبا من الموت نحو الموت؟

بن جلون: كان المغرب ولا يزال أول بلد يقاسي هذه الظاهرة بشكل يومي [يشير إلى البحر]. لأجل ذلك، على كل الدول المعنية بموجات الهجرة والنزوح أن تتحمل مسؤوليتها لوقف هذا النزيف. ولا بد من حل جذري ونهائي للظاهرة. ولي اليقين في أنه لا أحد يمكن أن يكون سعيدا في المهجر، مهما تكن المغريات.

اليوم لم تعد الأسباب التي تقف وراء ظاهرة الهجرة أسبابا اقتصادية فحسب، بل صارت ثمة أبعاد سياسية، خاصة مع تراجيديات اللاجئين النازحين من سوريا وباقي الدول العربية في عرض البحر المتوسط. وللولايات المتحدة الأميركية مسؤولية راسخة، ما دامت هي المسؤولة عن تخريب العراق، حين قامت بتدمير هذا البلد شعبا وحضارة وذاكرة، ووفرت الشروط الجهنمية لنمو الإرهاب وقيام ما يسمى «دولة إسلامية»، لم تكن إلا نتيجة للسياسة الأميركية الإجرامية في العراق في بداية الألفية الحالية. لذلك، ما زلت أطالب، من زمان، بضرورة محاكمة الرئيس الأميركي جورج بوش محاكمة جنائية عالمية، على غرار محاكمة الرئيس اليوغسلافي سلوبودان ميلوسوفيتش، لأنه أباد الشعب العراقي، بناء على أسباب مغرضة، واتهامات كاذبة، وادعاءات واهية، دون العودة إلى الأمم المتحدة وقراراتها.

السجن والذاكرة

الجديد: بعد نصف قرن على اعتقالك سنة 1966، إثر مظاهرة طلابية في الدار البيضاء، أصدرت مؤخرا محكيات بعنوان «العقاب» La punition. لماذا انتظرت كل هذا الوقت لتدون تجربتك السجنية، وإن كنت كتبت من قبل رواية في أدب السجون بعنوان «تلك العتمة الباهرة» Cette aveuglante absence de lumière عن سجن تازمامارت. وثمة فصل صريح في روايتك «الكاتب العمومي» عن تجربة الاعتقال؟ كيف استطعت الاحتفاظ بآلام تلك المرحلة وتفاصيل هذه التجربة إلى اليوم؟

بن جلون: مبدئيا، لم تكن هنالك خطة لكي أحكي هذه الفترة العصية والتجربة الحدية من حياتي؛ مرحلة تعرضت فيها لعنف وتعسف وتعذيب، لأن الدولة كانت خائفة يومها من كل المطالب وكل الحركات الاحتجاجية. نتحدث هنا عما يعرف بسنوات الرصاص في المغرب. كنا نظمنا تظاهرات في مدينة الدار البيضاء احتجاجا على أوضاع التعليم في البلاد، فتعرضنا لعنف دموي، وتم اعتقالي إلى جانب مجموعة من الطلبة، بحكم انتمائنا إلى الاتحاد الوطني لطلبة المغرب، وجرى اعتقالي بدعوى أنني العقل المدبر لتلك المظاهرات السلمية.

بالنسبة إلي شخصيا، كثيرا ما اتهمت من قبل البعض بأنني كنت مساندا لنظام الحسن الثاني، وكانوا يزعمون يوما أنني مقرب من القصر. وهذا كله إنما كان كذبا وبهتانا كبيرا، بينما بقيت أتعالى عن هذه الاتهامات المغرضة والدنيئة، ولم أرد أن أثبت لأحد أنني كنت مناضلا معارضا للنظام، لأنني أثق في نفسي ولا أزايد بأية تضحية من أجل بلدي. الآن، جاء الوقت لكي أحكي هذه القصة، لأنها قصة مهمة من تاريخ المغرب. ذلك لأن الجيوش الضباط الذين عذبونا في الثكنة العسكرية «هرمومو»، واعتقلونا هنالك، هم أنفسهم الضباط الذين قاموا بالمحاولة الانقلابية الفاشلة على النظام المغربي سنة 1971، المعروف بانقلاب الصخيرات. لقد تعرضنا لمختلف أشكال التعذيب والإهانة والمس بالكرامة على أيدي هؤلاء، فقط لأننا كنا طلبة نطالب بتعميم التعليم على المغاربة، وننادي بالعيش الكريم. تصوروا معي لو نجح الانقلاب وحكم هؤلاء المغرب، يقينا كانوا سيقضون على البلاد بشكل نهائي، لأنهم كانوا عسكريين فاشستيين ومرتزقة.

> **كثيرا ما اتهمت من قبل البعض بأنني كنت مساندا لنظام الحسن الثاني، وكانوا يزعمون يوما أنني مقرب من القصر. وهذا كله إنما كان كذبا وبهتانا كبيرا، بينما بقيت أتعالى عن هذه الاتهامات المغرضة والدنيئة**

الجديد: كذلك، أمكن القول إن رواية الطاهر بن جلون هي رواية الذاكرة. وأنت تشير إلى هذا في مقدمة روايتك «ليلة القدر» La Nuit Sacrée. وفي رواية «في البلد» au pays، وأعمال أخرى، حيث لا يحتاج الكاتب إلى خيال فقط، بل لا بد من ذاكرة قوية لكي يكتب؟

بن جلون: نعم، لنقل إن الكتابة تحتاج إلى واقع وخيال معا. وإذا نحن حكينا الواقع من دون خيال فسيبدو كلاما بسيطا ومباشرا، عبارة عن تقرير بوليسي فقط. لكن، عندما تأخذ واقعا يوميا وتدمجه في لعبة الخيال يمكن أن تمس القارئ مباشرة وأن تثيره أكثر مما يثيره الواقع.

للرواية قدرة على معرفة روح الشعوب، وإذا أنت أردت أن تتعرف إلى روح المجتمع المصري ما عليك إلا أن تقرأ نجيب محفوظ، وإن أردت أن تقوم بزيارة إلى كولومبيا، أمكن لك أن تجعل من روايات غابرييل غارسيا ماركيز أفضل دليل سياحي. صحيح أن الكاتب شاهد على الواقع، غير أن خيال الكاتب هو الذي يمنح هذه الشهادة صدقها الإنساني وعمقها الفني. إن حياتنا محكومة بالنقص دائما، والخيال هو من يملأ تلك الفراغات. كما أن ذاكرتنا لا تسعفنا في استعادة كل شيء، فلا بد من خيال لاسترجاع ما يضيع وينفلت منا بفعل الزمن. كما أن للخيال قدرة على تجاوز هذا الواقع الناقص، لنصير أحيانا أمام عالم فوق واقعي، أو سوريالي، على الأصح. ونحن المغاربة، مثلا، لنا خيال ثر، ونمتلك قدرة خارقة وفائقة على تأويل الأشياء. فإذا ما وقع حدث معين تجد كل واحد منا يقدم روايته الخاصة، ويضفي عليها مسحة من الغرائبية، ويضيف إلى الحدث تفاصيل كثيرة لا منتهى لها. وحين أقف في ساحة جامع الفنا بمراكش، مثلا، أصاب بالدهشة وأنا أنصت للحكواتيين وهم يسردون حكايات من ألف ليلة وليلة، فيضيفون إليها ما لا يخطر على بال أحد، ويختلقون حكايات جديدة لا وجود لها.

الجديد: بخصوص الذاكرة، فاس التي ولدت فيها حاضرة في الكثير من رواياتك، ثم طنجة، التي عشت فيها، قبل الوصول إلى فرنسا. في «الكاتب العمومي» و«حول أمي»، وروايات أخرى... يبدو أن هنالك أعمالا أدبية للطاهر بن جلون وغيره من كتاب العالم تجعلنا نقول بأن الرواية ما هي إلا اختراع اختلقه الكُتاب من أجل إيهامنا بأنهم لا يتحدثون عن سيرهم وتجاربهم الإنسانية ومدنهم وطفولتهم؟

بن جلون: ومع ذلك، فإن الكاتب الذي لا يتحدث إلا عن نفسه هو كاتب فقير. ومن يكون هذا الكاتب الذي يحق له أن يحدثنا عن نفسه ويحكي لنا حكايته الشخصية! لنأخذ كاتبا مثل خوان غويتصولو، هذا المبدع الإسباني والإنساني الكبير الذي عاش بين المغاربة ودفن بينهم... فهو في روايته «المقبرة»، كما في روايات أخريات، لا يكتب عن نفسه قَدْرَ ما يكتب عن العالم الإسلامي الذي عاش فيه وأثر في حياته. لنقل إن الكاتب لا يحكي عن الحياة التي عاشها بقدر ما يحكي عن تأثره بهذه الحياة. من هنا، وجوابا على سؤالك المتعب [يضحك]، أمكن القول إن العالم الذي نعيش فيه يؤثر في ما نكتبه. ولو كنت أعيش في الصين أو اليابان لكنت تأثرت حتما بواقع الحال والأشياء هنالك.

صحيح أن الكاتب يستعير من حياته ومن الوقائع التي عاشها، والأحداث التي واجهها... سوى أنه لا يمكن أن يحكي حياته كما هي. لنأخذ كافكا على سبيل المثال، فروايات هذا الكاتب العظيم ليست محض خيال، بل هي أعمال مفرطة في الخيال المجنح إن صح التعبير. لكننا حين نقرأ يومياته نجدها تتقاطع مع رواياته وسردياته التخييلية، المستمدة من اليأس ومن الإحباط الذي ظل يسكنه.

> **لا بد من خيال لاسترجاع ما يضيع وينفلت منا بفعل الزمن. كما أن للخيال قدرة على تجاوز هذا الواقع الناقص، لنصير أحيانا أمام عالم فوق واقعي**

ولنستحضر محمود درويش في هذا المقام؛ هو شاعر عظيم، ليس لأنه فلسطيني، فتلك هويته. ولكن شعره تحدى هذه الهوية وتجاوزها. فلو أنه توقف عند حدود النكبة، وآلام القضية الفلسطينية لظل شاعرا محليا. لكنه صار كونيا، وواحدا من أهم شعراء القرن العشرين. ولا يمكن الخلط بين هويته كفلسطيني وبين قدرته الهائلة كشاعر. غير أنه لولا مأساة فلسطين لما كان محمود درويش شاعرا عظيما. وأتذكر هنا قولة جان جنيه «وراء كل كتابة جيدة ثمة مأساة كبرى». والكاتب الذي يبدع في عالم مثالي وجميل لا يمكن أن يقدم لنا عملا جميلا. صحيح أننا لسنا مع البؤس، غير أن المعاناة ضرورية ليكون ثمة شاعر أو كاتب مهم.

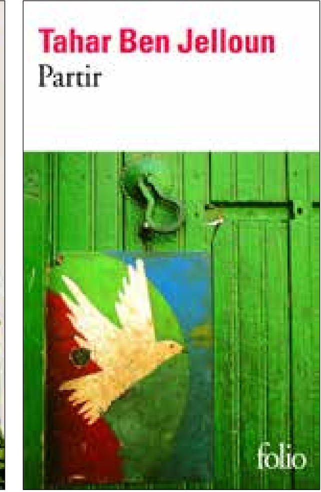
وعن سؤالك، دائما، دعنا نقلْ: ليس الكاتب الحقيقي هو الذي يكتب عن الحياة، بل ذلك الذي تكتب الحياة بيده.

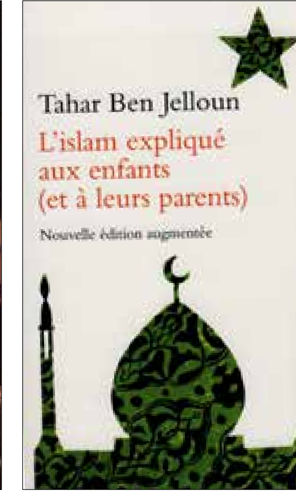
الجديد: في رواية «الاستئصال» L'ablation، تحكي حياة الآخرين، لتذكرنا بأنك إنما تقوم هنا بمهمة الكاتب العمومي، كما تشدد على ذلك في مطلع «ليلة القدر» وفي الرواية التي تحمل الاسم نفسه «الكاتب العمومي». كاتب عمومي نعم، ولكن من غير أن تظل وفيا لهذه المهنة، إذ لا بد من خيال وجمال لكتابة حياة من لا يستطيعون الكتابة. هل مهمة المبدع والروائي، تحديدا، هي أن يكون كاتبا عموميا، بهذا المعنى الأدبي؟

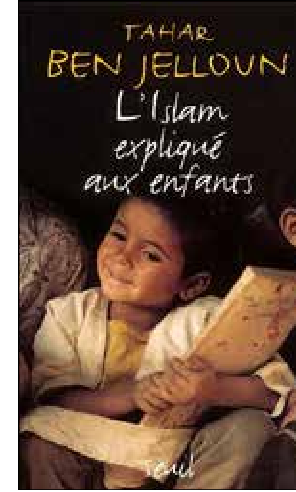
بن جلون: حين تتحدث عن رواية «الاستئصال» فإنك تستحضر معي عملا روائيا وإنسانيا أعتز به أيما اعتزاز؛ فهذه الرواية شهادة أدبية إنسانية حول سرطان البروستاتا، هذا المرض الذي يموت به أصحابه دون أن يستطيعوا الحديث عنه. ولعل هذا الصمت هو الذي يقتلهم أكثر مما يقتلهم السرطان نفسه؛ فلقد أصبح من الممكن علاج هذا المرض بكل سهولة، أحيانا، لكن الخوف من هذا المرض هو الذي يقضي على ضحاياه، ممن يلتزمون الصمت ولا يخبرون أحدا بآلامهم، بما في ذلك زوجاتهم وأولادهم.

وفي الوقت الذي تلتزم فيه الصحافة الصمت، هي الأخرى، تجاه هذا المرض العضال، وقلما نعثر على تذكير به في التلفزيون، جاء هذا الكتاب ليصبح رمزا لفضح هذا الصمت الشامل والمطبق تجاه المرض الفتاك. لا يغدو المريض هاهنا ضحية لمرضه، بل ضحية للقدر. وأنا ما زلت أعتبر الكتابة معركة ضد القدر؛ فالحياة ليست قدرا مكتوبا ومقدرا علينا، بل الحياة هي التي نكتبها ونخترعها يوميا. بهذا المعنى، تغدو الحياة معركة. الحياة يا صاحبي لا يمكن أن تكون مجرد نزهة، بل هي آلام وصراعات وحروب، مثلما هي لحظات فرح وسلام وأمن أيضا.

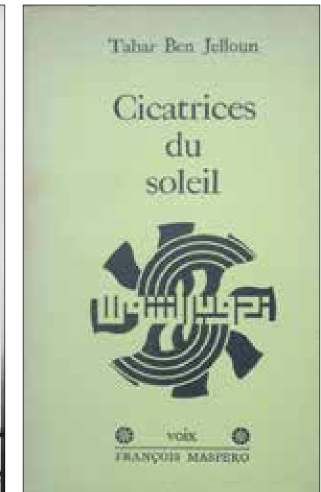


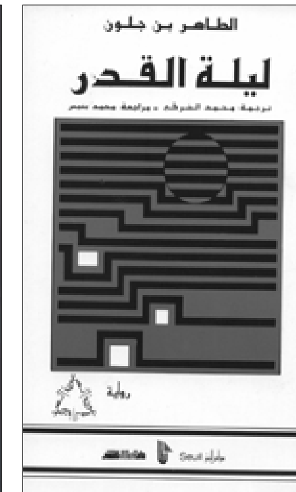
















شروحات لا بد منها

الجديد: خلال السنوات العشر الأخيرة، أصدرت ثلاثة كتب يمكن أن نسميها «الشروحات»، وهي «شرح العنصرية لابنتي»، و«الإسلام كما نشرحه لأبنائنا»، و«الإرهاب كما نشرحه لأبنائنا». لنبدأ بكتاب «الإسلام كما نشرحه لأبنائنا». والإسلام هذا هو الذي بات يلتبس بالإرهاب وهو ضحية النظرة العنصرية أيضا؟ ما هو إسلام الطاهر بن جلون؟ هل هو إسلام ابن عربي «دين الحب»، أم إسلام ابن رشد العقلاني؟ أم هو إسلام الطاهر بن جلون، فقط، كما يمكن أن يكون إسلام زيد أو عمرو، بمعنى أنه شأن فردي؟

بن جلون: الإسلام تجربة روحانية قبل كل شيء. وحينما نقرأ ابن عربي وغيره من المتصوفة، أو الحلاج مثلا، نجدهم يقدمون هذا العمق الروحي للإسلام في قصائد شعرية راقية جدا. وما من متصوف عظيم لم يكتب شعرا عظيما. وهذا هو الإسلام الذي نريد، إسلام الشعر وإسلام الروحانية. أما إسلام المشعوذين فعلينا أن نتركه جانبا، وأن لا نثق في هؤلاء الذين يجعلون من الدين مطية للوصول إلى الحكم من أجل استعباد الناس. لأجل ذلك، وجب علينا أن نحترم هذا الدين، وألّا نستغله من أجل الوصول إلى الحكم عن طريق الكذب على الشعب. ومتى احترمنا الدين أمكن أن نعيش في سلام.

الجديد: ولكن، كيف يمكن أن نقنع الغرب بوجود إسلام على هذا القدر من النبل والجمال، والحال أن الهجمات والعمليات الإرهابية باتت تشكك في وجود إسلام متسامح؛ هنا ننتقل إلى كتاب «الإرهاب كما نشرحه لأبنائنا». إذا لم يكن الإسلام إرهابا، فما هو مصدر هذا الإرهاب؟

بن جلون: أتذكر كم كان إسلام والديَّ وأجدادي جميلا وهادئا ومسالما. والآن، هنالك من جعل من الدين أيديولوجيا حرب. لعل هذا هو السبب الذي جعل الغرب ينظر إلى الإسلام باعتباره خطرا وأيديولوجيا إرهابية. والمشعوذون والمرتزقة هم الذين تلاعبوا بالإسلام وشوهوا صورته، حتى بات من الصعب أن نعود اليوم إلى إسلام مسالم، وباتت أميركا تحارب كل ما له علاقة بالإسلام، سواء أكان صحيحا أم خاطئا. وهذا هو صدام الجهالات الذي لطالما حذرت منه، إذ لا بد من استئناف حوار جديد بيننا وبين الآخرين، لضمان التواصل والتعايش بين الأجيال المقبلة في الغرب والعالم الإسلامي، عبر تجاوز حالة الجهل المتبادل.





الجديد: قلت لابنتك في تلك المحاورة «السقراطية» إن الحل لمواجهة الإرهاب إنما يكمن في التربية. إذا كنا نعرف أن التعليم منحط في الدول العربية، أفلا يمكن القول إن ذلك مقصود من قبل الأنظمة حتى لا يتحقق ويتخلق وعي داخل مجتمعاتنا؟

بن جلون: سواء تعلق الأمر بالعنصرية أم بالإرهاب، فإن التربية هي الحل دائما. وعلينا أن نشرح للأجيال المقبلة أسباب صعود الإرهاب، والسياق التاريخي الذي تمخض عنه، مثلما وجب أن نفرق بين الإرهاب والمقاومة؛ فإسرائيل -ومعها الولايات المتحدة الأميركية- استطاعت إقبار القضية الفلسطينية بالكثير من الوسائل، ومن بينها تسمية المقاومة إرهابا.

وحين نتحدث عن التربية سبيلا إلى القضاء على الإرهاب وجب أن نعلن عن مراجعة شاملة للمقررات الدراسية، وأن نربي أبناءنا على قيم التسامح ونبذ التعصب والكراهية، وأن ندرس تاريخ الأديان الثلاثة وفضائل هذه الديانات ومبادئها الكونية...

الجديد: نصل الآن إلى الكتاب الأول من ثلاثية «الشروحات»، وهو كتاب «شرح العنصرية لابنتي». أنت الذي تعيش الحياة اليومية في فرنسا، ألا ترى أن الإرهاب يغذي العنصرية بقدر ما تغذي العنصرية الإرهاب أيضا؟

بن جلون: بكل تأكيد؛ فعندما يتم ربط الإرهاب بالإسلام يغدو كل مسلم إرهابيا في نظر الغرب. وأول المتضررين من هذا التمثل الخاطئ هم أبناء الجاليات المسلمة في أوروبا وغيرها. صحيح أن هنالك إسلاميين قاموا بأعمال إرهابية غير مقبولة ولا تغتفر، إلا أن هذه الأفعال الشنيعة لا ينبغي أن تنسحب على جميع المسلمين. ومع ذلك ما زلنا نتابع سلوكات وأعمالا غير مقبولة ومستفزة تسيء لصورة الإسلام في أوروبا، ومن ذلك إصرار البعض على قطع الطريق العام لأداء صلاة الجمعة. بينما لا يمكن أن نقبل نحن في مدينة الدار البيضاء بطائفة يهودية أو مسيحية تؤدي صلاتها في الفضاء العمومي... ثم هنالك هذا اللباس الأفغاني الدخيل والغريب عن الإسلام والمسلمين، والذي يسيء إلى صورة المسلمين في أوروبا، ويسيء إلى المرأة، لأنه يعبر عن حالة تمييز صارخة بين الجنسين، حين يُكفن جسد المرأة في ثوب أسود، ويكاد يمنعها من التنفس والحياة.

المرأة والإسلام

الجديد: في مقال نشرته في جريدة «لافانغوارديا» قبل 15 سنة، قلت إن المرأة هي مستقبل الإسلام؛ أي أنك تقيس تطور الإسلام بتطور نظرته إلى المرأة ومعاملته لها. أليس كذلك أستاذ الطاهر بن جلون؟

بن جلون: نعم، المرأة هي مستقبل الرجل، وهي مستقبل الإسلام، ومتى تغيرت أوضاع المرأة في العالم الإسلامي تغيرت النظرة إلى الإسلام، وحظي بالاحترام حينها.

للأسف، ما زلنا نحن العرب لا نحترم المرأة بما هي إنسان وشخصية. وما زال أغلب المسلمين يمانعون في عرض المرأة على طبيب أخصائي من أجل العلاج، إلى غير ذلك من المظاهر التي نحتقر فيها المرأة وننظر إليها على أنها متاع ومحض موضوع جنسي، لنغدو نحن أنفسنا موضوع احتقار وازدراء من قبل الآخرين.

صدام الجهالات

الجديد: سبق أن قلت إن على أوروبا، إن هي أرادت الانتصار على الإرهاب، أن تعتني بالمسلمين الموجودين فوق ترابها. أليست مهمة صعبة؟

بن جلون: وأكثر من ذلك، يمكن القول إن الجالية المسلمة في



أوروبا لم يُعترف بها إلى حد الآن، حتى يكون هنالك اهتمام جدي بأوضاعها. وهي مسؤولية أوروبا أولا، مثلما هي مسؤولية المسلمين أنفسهم. فاليهود المقيمون في فرنسا منظمون بشكل كبير. ولهم ممثلهم الخاص الذي يمثلهم، وهو المتحدث باسمهم والناطق بمطالبهم، بينما المسلمون غير منظمين على الإطلاق؛ لأن هذا له إسلام تركي وآخر له إسلام مغربي أو سنغالي، وليس لهم ممثل واحد يتحدث باسمهم أمام المسؤولين، وهذا هو أصل المشكلة. فلا يعقل أن يتواجد في فرنسا ما بين 5 إلى 6 ملايين مسلم، دون أن يكونوا منظمين، في مقابل 600 ألف يهودي ينتظمون في إطار واحد يسهر على ضمان مصالحهم وتحقيق مطالبهم.

المشكلة هي أننا نفتقد إلى ثقافة التضامن، وهذه هي المأساة: ألّا نتحد ولا نتضامن. وسيأتي وقت يصير فيه هذا العالم العربي منحطا إلى أقصى درجة، ومشتتا بشكل مريع وفظيع. والمؤسف هو أننا لا نستحق ما هو أفضل، بعدما بلغنا درجة عالية من الانحطاط.

على الضفة الأخرى، من واجب الغرب أن يتحمل مسؤوليته هو الآخر، وأن ينفتح على المسلمين، وأن يتشرب تاريخ الإسلام وحضارته المضيئة، وألا يجعل، هو الآخر، من الإسلام دينا للعن، وهو منه براء.

الجديد: مرة قلت إن المطلوب ليس تغيير الإسلام بل تغيير المسلمين. أليست مهمة صعبة أيضا؟

بن جلون: طبعا، لأنه لا مجال لتغيير النصوص. وعليه، لا بد من حث الناس على القيام بقراءة جديدة وذكية وعقلانية للنصوص الدينية. فنحن نعيش زمنا عقلانيا، ولا يمكن أن نستمر في تقديم فهم تافه للدين. فهنالك أشياء لم تعد صالحة اليوم، وعلينا أن نعيد النظر في بعض القراءات من أجل مواجهة العالم الجديد الذي نعيش فيه.

> **الجالية المسلمة في أوروبا لم يُعترف بها إلى حد الآن، حتى يكون هنالك اهتمام جدي بأوضاعها. وهي مسؤولية أوروبا أولا، مثلما هي مسؤولية المسلمين أنفسهم. فاليهود المقيمون في فرنسا منظمون بشكل كبير. ولهم ممثلهم الخاص الذي يمثلهم**

الجديد: في فرنسا، التي تعيش فيها، وتكتب بلغتها، يلاحظ أن هذه الدولة تتعامل بمنطق الإدماج، حيث تحرص على إدماج المهاجرين ومحاولة تذويبهم داخل المجتمع الفرنسي، ولا تترك لهم حق الاحتفاظ بملامح هويتهم وثقافتهم، على غرار المقاربة الألمانية، وهو ما أدى إلى رفض مظاهر الحجاب في المؤسسات التعليمية، مثلا، ما يُوَلِّدُ نوعا من الاحتقان والعنف ورفض الآخر؟

بن جلون: أظن أن سياسة الإدماج لم تنجح في فرنسا لأن المهاجر الذي يأتي من الخارج لا حاجة له في الاندماج أصلا، وهو يعتبر نفسه عابرا فقط. أما أبناؤه فهم ليسوا مهاجرين بل أوروبيون، وإن لم يُعترف بهم كأوروبيين بنسبة مئة في المئة. هكذا وصلنا إلى حالة عدم الاعتراف بالجيل الثاني والثالث من المهاجرين بما هم فرنسيون مثل غيرهم. وحالة عدم الاعتراف هذه هي من بين أسباب الاحتقان. وحين تتعامل الشرطة بعنصرية مع المهاجر المسلم، وحين تنظر إليه على أنه مواطن من الدرجة الثانية، فإن كل ذلك يولد كراهية ونظرة عدائية دفعت الشباب المسلم إلى الانعزال على هامش المجتمع الفرنسي، ودفعت بعض الشباب إلى الالتحاق بمعسكرات الجهاد في سوريا والعراق، أو انتهت ببعضهم الآخر إلى الضلوع في تفجيرات إرهابية في قلب أوروبا. وتؤكد الإحصائيات أن ما يناهز 1500 من الشباب المغاربة التحقوا بمعسكرات داعش في سوريا والعراق، وبقي هنالك آخرون يشبهون قنبلة موقوتة تريد أن تنفجر.

العرب وفلسطين

الجديد: قلت، مؤخرا، إنه لم يعد هنالك وجود لعالم عربي. كيف، وأين اختفى؟ وما علاقة كلامك بما جرى ويجري في سوريا والعراق واليمن؟

بن جلون: ينبغي أن نتحدث هنا بكل موضوعية، بعيدا عن عاطفة الانتماء؛ فلا بد من وجود ملموس لهذا الذي نسميه عالما عربيا، ولا بد من الإحساس به. والحال أنه ليس هنالك من تضامن عربي على جميع المستويات، ولا أثر لقوة عربية متحدة، كما لا نعثر على أي مبادلات اقتصادية عربية قوية... فلماذا نتحدث عن وجود عالم عربي، وبأي معنى نزعم ذلك؟

هنالك دليل ساطع على ما أقول، يتمثل في القضية الفلسطينية التي صارت مهملة ونسيا منسيا؛ لقد تم إقبار القضية الفلسطينية بشكل رهيب، وأصبح في إمكان إسرائيل أن تفعل ما تشاء بالشعب الفلسطيني والأراضي الفلسطينية، وأن تعلن القدس عاصمة لها، بمساندة ومباركة من الولايات المتحدة الأميركية، التي تقدم لها دعما غير مشروط. هكذا، صار الشعب الفلسطيني يُقَتَّلُ من غير أن تقوم أية ضجة في العالم. ولم يعد أحد يقوى على إدانة إسرائيل واستنكار ممارساتها، وصارت إسرائيل أقوى دولة في العالم. هذه الدولة الاستيطانية التي أغلقت كل أبواب المفاوضات وأخرست كل الأفواه. وبينما كنا نسمع أصوات المثقفين العرب ترتفع لتجهر بإدانة السياسة الإسرائيلية، لم نعد نسمع الآن صدى لأي صوت.

المثقف والسياسة

الجديد: بسبب الرداءة القصوى التي وصلت إليها الممارسة السياسية عندنا، هجر المثقفون السياسة، وأعرضوا عن متابعتها متابعة نقدية، فخلت الساحة لتجار السياسة ومرتزقتها، كما يقول البعض. أليست هذه مفارقة يقع فيها مثقف اليوم أمام ما يجري من أحداث ودماء، وما يقع من تصدعات وانهيارات كبرى؟

بن جلون: المثقف العربي كائن مضطهد في الكثير من الدول العربية، في العراق وسوريا ومصر... وهذا المثقف حين يصطف في خندق المعارضة، ولو كانت سلمية، يُلقى به في غياهب السجون أو يدفع دفعا للإقامة في المنافي. فلا تزال أنظمتنا السياسية تهاب الحرية، وتخاف من الفكر والوعي، ولا يزال يُنظر إلى المثقف على أنه عدو للنظام القائم.

والحال أنه لم يعد في مقدورنا أن نمارس الرقابة على الأفراد والجماعات في زمن التواصل الرقمي، حيث الأخبار مطروحة في الطريق، وحيث يمكن الوصول إلى المعلومة في ظرف قياسي، ولا مجال لإخفائها أو حظرها.

نلاحظ اليوم وجود مجموعة من المثقفين الذين استقروا في بلدان أوروبية، في ألمانيا وإنكلترا وهولندا وفرنسا، وهم يجهرون بمواقفهم ويعبرون بكل حرية. وفي العالم العربي، تقام حملات ضد بعضهم، ويتهمون بأنهم خونة، وإذا ظلوا في بلدانهم العربية فهم مضطهدون ومقموعون. والكثير من المثقفين الذين شاركوا في ميادين التحرير العربية يقبعون الآن في السجون، ولا أحد يتحدث عنهم. والوضعية نفسها يعيشها مثقفون في تركيا، حيث يتعرض معارضو النظام الدكتاتوري للقمع، وهو النظام الذي يوظف الدين لاضطهاد معارضيه.

> **المثقف العربي كائن مضطهد في الكثير من الدول العربية، في العراق وسوريا ومصر... وهذا المثقف حين يصطف في خندق المعارضة، ولو كانت سلمية، يُلقى به في غياهب السجون أو يدفع دفعا للإقامة في المنافي. فلا تزال أنظمتنا السياسية تهاب الحرية**

الربيع العربي

الجديد: في العالم العربي أيضا، أو بين أنقاض على الأصح، هنالك كتابات واكبت الثورات العربية الجديدة. هل يمكن الحديث عن أدب الربيع العربي، وأنت الذي ألفت كتابين عن هذه المرحلة الدامية من تاريخنا المعاصر؟

بن جلون: الربيع العربي لم يقل كلمته بعد، لأن المأساة الأكبر هي مأساة سوريا، حيث يقوم دكتاتور مجنون بقتل شعبه وتدمير بلده. لهذا، ينبغي أن يُحاكم بشار الأسد أكثر من مرة، لأنه من أكبر المجرمين في العالم العربي. وقد تجاوز ما قام به والده في مجزرة حماه. وأطالب بأن يحاكم بشار من قبل الشعب السوري، الذي ذهب ضحية هذا المجرم الكبير، مثلما أطالب بمحاكمة غيره من المجرمين، كما طالبت من قبل بمحاكمة جورج بوش، الذي شن حربا قاتلة على الشعب العراقي دون موجب حق، وهي الحرب التي مهدت لكل هذا الدمار والخراب الشامل الذي نعيش تحت أنقاضه كما قلت.

أما ما كُتب وسيكتب عن الربيع العربي من نصوص روائية وشعرية وفكرية، وأعمال سينمائية وفنية، فسيبقى شهادة أدبية مريرة من شأنها أن تغني وتثري الأدب العالمي.

الربيع العربي لم يقل كلمته إذن، ولا يمكن أن ينتهي ما دام ثورة شعبية عارمة، لم يقدها إسلاميون ولا غيرهم. إنها ثورة غير أيديولوجية، وانتفاضة عربية ضد الفساد والاستبداد، أكدت لنا أن الإنسان العربي لم يعد يقبل بأن يكون خانعا خاضعا لسلطة الدكتاتور، بعدما اكتشف صوته الحقيقي واكتشف حريته في ميادين التحرير العربية.

كلمة أخيرة

الجديد: في المغرب والعالم العربي، أنت كاتب فرنكوفوني، يكتب بالفرنسية. وفي فرنسا، أنت كاتب عربي مغربي، وإن كتبت بلغة الفرنسيين. كيف يحيا الطاهر بن جلون هذه المفارقة؟

بن جلون: أعتبر نفسي كاتبا فقط. ولا أعير أية أهمية للغة التي يكتب بها الكاتب. وإذا كانت أعمالي قد ترجمت إلى 47 لغة، فلا فرق بين أن أكون كاتبا بالعربية أو الصينية أو الفرنسية، فهذا أمر ليست له أهمية كبيرة. المهم في نظري هو ماذا تكتب؟ وهل تمتع الناس؟ وهل تقنعهم بالحق في الحلم والأمل والحياة؟ ■

أجرى الحوار في طنجة: مخلص الصغير

الكتابة النسوية في السودان

هذا الملف على دراسات ومقالات وشهادات ونصوص قصصية وشعرية نسوية من السودان، وهو بمثابة محاولة أولى من قبل "الجديد" لاستكشاف خارطة كتابة المرأة في السودان، البلد الشاسع في مساحته، العريق في تاريخه، المتعدد في مكوناته الثقافية والدينية.

مقالات الملف تحاول الإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالقضايا التي طرحتها الكتابة النّسوية السُّودانية، وهل كانت الكتابة النسوية تتطلع إلى امرأة جديدة، تلاحق حركة التغيرات في المجتمع؟ أم أن رهانها خاب بسبب تغلغل الذكورية في بنية المجتمع السوداني ووقوف السلطة بمفهومها الزمني وأيضا بمعناها الأيديولوجي حاجزا ضد تطلعات المرأة وآمالها؟

الإجابة عن مثل هذه الأسئلة تتطلب، بطبيعة الحال، قراءة وافية للنصوص وتتبعا لأبرز الكتابات النسوية على امتداد تاريخ الكتابة الحديثة في السودان. وأيضا تتبع مراحل التحوّل والتغيير في بنية المجتمع، وانعكاساتها على الحراك الأدبي. بعض ما في هذا الملف النقدي يجيب عن أهم هذه الأسئلة من خلال رحلة بانورامية مع أبرز الأسماء والآثار التي برزت في الكتابة النسوية في السودان، لا سيما في حقل كتابة الرواية.

الجانب النظري من هذا الملف من شأنه أن يكشف عن صورة المرأة كما جسّدتها المرويات النسوية، وجزء مما رمت إليه المقالات هو تحليل العلاقة بين الاطراد الكمي للنتاجات النسوية، وتمثّل تقنيات جديدة على مستوى الكيف وذلك بداية من النتاجات الأدبية المكتوبة بِيَديْ الجيل الأول وصولا إلى جيل الألفية الجديدة من الكاتبات.

تتأتى الكتابة النّسوية السودانية، كما يتبدى لنا من المقدمات النقدية، من حيز سوسيولوجي (اجتماعي - سياسي) يُعْنَى بالتعبير عن طموحات الكاتبات ورؤاهن للعالم. وهو ما أنتج "موجة ثالثة" في الرواية السودانية على حد تعبير منصور الصويم. وقد اصطدمت هذه الكتابات بقمع الأنظمة الدكتاتورية تارة وتشدد السلطة الدينية تارة أخرى.

الكتابة النسوية في السودان لم تختلف في هاجسها وقضاياها التي طرحتها في الرواية مثلاً عن الرواية السودانية التي يكتبها الرجال بصفة عامة. ويلاحظ الناقد ممدوح فراج النابي أن في استعارتها للتقنيات الروائية مشتركات بعضها مشدود إلى تراث الرواية نفسه، حيث هيمنة الراوي الأنا في الكثير من الكتابات، ما يجعلها تبدو أقرب إلى الكتابة السيرية، وقد تردّدت داخل الخطاب الروائي النسوي ثيمات وأساليب جاءت في بعض المواضع قديمة كالاعتماد على الحوارات بصفة مطلقة.

من فضائل الرواية النسوية السودانية أنها لم تقدّم لنا صورة لرجل مشوّهٍ، أو حتى صورة سلبية له مقابل صورة مثالية للمرأة. بل على العكس تماما جاءت صورة الرجل وفقا لسياق ثقافي ساهم إلى حد كبير في تشكيلها. ومن ثم كانت شخصيته حاملة لأنساق البيئة والجماعة التي ينتمي إليها.

في الشعر لا بد أن نشير إلى أن البعد الرومنطيقي وشيء من الرمزية الخفيفة يخيمان على كتابة المرأة السودانية للشعر، وبخلاف أصوات قليلة جدا، لجأت إلى التجريب الشعري، كنجلاء عثمان التوم، فإن انشغالات الشاعرة السودانية الحديثة وتطلعاتها الفنية والتعبيرية لا تخرج عن نظيرتها لدى الشاعرات العربيات الأخريات، وإن بدت أكثر ميلا ونزوعا إلى توليد الغنائية في القصيدة ■

قلم التحرير

أمل بشير

دراسة

امرأة وواقع جديدان

بانوراما الكتابة النسوية السودانية

ممدوح فرّاج النّابي

واجهت الرواية النسوية العربية عموما، والسودانية خصوصا، إشكاليات عدة منذ مرحلة التأسيس، لا تبدأ بالتهميش الذي لاقته على مستوى التلقي، أو حتى النشر، حيث تأخرت نتاجات المرأة عن صنوها الرجل وإنما أيضا واجهت قضايا مُلحّة تتصل بالتعليم ودور المرأة في المجتمع، اختبرت بها ذاتها، وقدرتها على الصمود في المواجهة. واللافت أن الرواية النسوية السودانية تخلصت من تهمة اللصيقة بكتابة المرأة عموما، والتي تصفها بأنها "كتابة الجسد"، حيث تعدد القضايا الحيوية التي طرحتها المتون الروائية. تطمح هذه القراءة إلى تسليط الضوء - ولو قليلا - على الكتابة النسوية في السودان، وإظهار خصوصيتها التي وضعتها على جادة مدونة السرد العربي والعالمي كما فعلت بعض الكاتبات مثل ليلى أبوالعلا التي تكتب باللغة الإنكليزية.

غابت الرواية السودانية عن مدونة السّرد العربيّة لفترات طويلة، لأسباب لا مجال لحصرها هنا. وكذلك غابت كتابات المرأة السودانية كثيرا عن المشهد الإبداعي العربي. ولا نعرف هل كان هذا الغياب عن عمد أم لا! العجيب في الأمر أن معظم الدراسات النقدية التي تناولت الكتابة النسوية العربية، أسقطت منجز المرأة السودانية الكتابي.

تهميش وإقصاء

للتدليل على التعنت المشار إليه يكفي الإشارة إلى كتاب "100 عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999 لبثينة شعبان. فقد تناولت فيه كتابات قطاع عريض من الكاتبات العربيات، لكن لم تتطرق – ولو بالإشارة – لأي تمثلات لكتابات المرأة السودانية. وتكرّر الأمر في كتاب الناقد نزيه أبونضال، "تمرد الأنثى: في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا في الرواية النسوية العربية (1885 2004-)". فقد قدّم المؤلف تمثلات للكتابة النسوية من كافة الأقطار العربية، مستثنيا السودان. وهذا الإغفال والتهميش يضعان تساؤلات من قبيل: لماذا أُسقطت الرواية النسوية السودانية؟ أو هل الشرائط التي وضعت في الكتابين كمعوّل للاختيار لم تنطبق على الرواية النسوية السودانية؟ العجيب أن نزيه أبونضال في الببلوغرافيا التي ذيل بها كتابه أشار إلى خمس كاتبات من السودان دون أن يتطرق لنصوصهن بالتحليل. والكاتبات هن: آمال عباس العجيب (روايتان: عود الكبريت، الجواد والسيف المكسور، د.ت، وهذا للأسف خطأ كبير، حيث هذان العملان لا ينتميان لجنس الرواية، فالأصل أن آمال العجيب هي صحافية رائدة، وقد وصفها نجيب محفوظ بأنها السودانية الواعية، وما كتبته عبارة عن حكايات اجتماعية، نُشرت متفرقة في الصحف، ثم جمعت تحت إطار قصصي مجازًا) وبثينة خضر مكي (أغنية النار، د.ت) وبشرى هباني (مسرة 1989) (والحقيقة أن الدكتور بشرى هباني رجل وليس امرأة كما زعم نزيه أبونضال، وله العديد من القصص منها: الصديقان، وإعدام بحر، البحث، برميل القمامة، محاكمة دانيال بوت، وابن الشيخ، بالإضافة له مسلسل إذاعي بعنوان للقمر وجهان) وزينب بليل (الاختيار، 1984) وملكة الدار عبدالله (الفراغ العريض، 1970)، وملكة الفاضل عمر (الجدران القاسية، 1999).

بصفة عامة دخل الفن الروائي إلى السودان بفعل حركة التواصل مع مصر. والمتأمّل لمسيرة الرواية السودانية منذ مرحلة البدايات، يكتشف أولا، أن ثمة رابطا بين نشأة الصحافة والكتابة. فالصحافة كانت نافذة مهمة للكتابة في تلك الفترة المبكرة. وثانيا، أن نتاجات المرأة لم تنفصل أو حتى تأخرت عن نتاجات رديفها الرجل المُبكرة. فثمة مَن يرى أن كتابات المرأة في السودان، كانت سبّاقة أو تواكبت مع كتابة الرجل وإن كانت تأخرت نسبيًا في النشر.

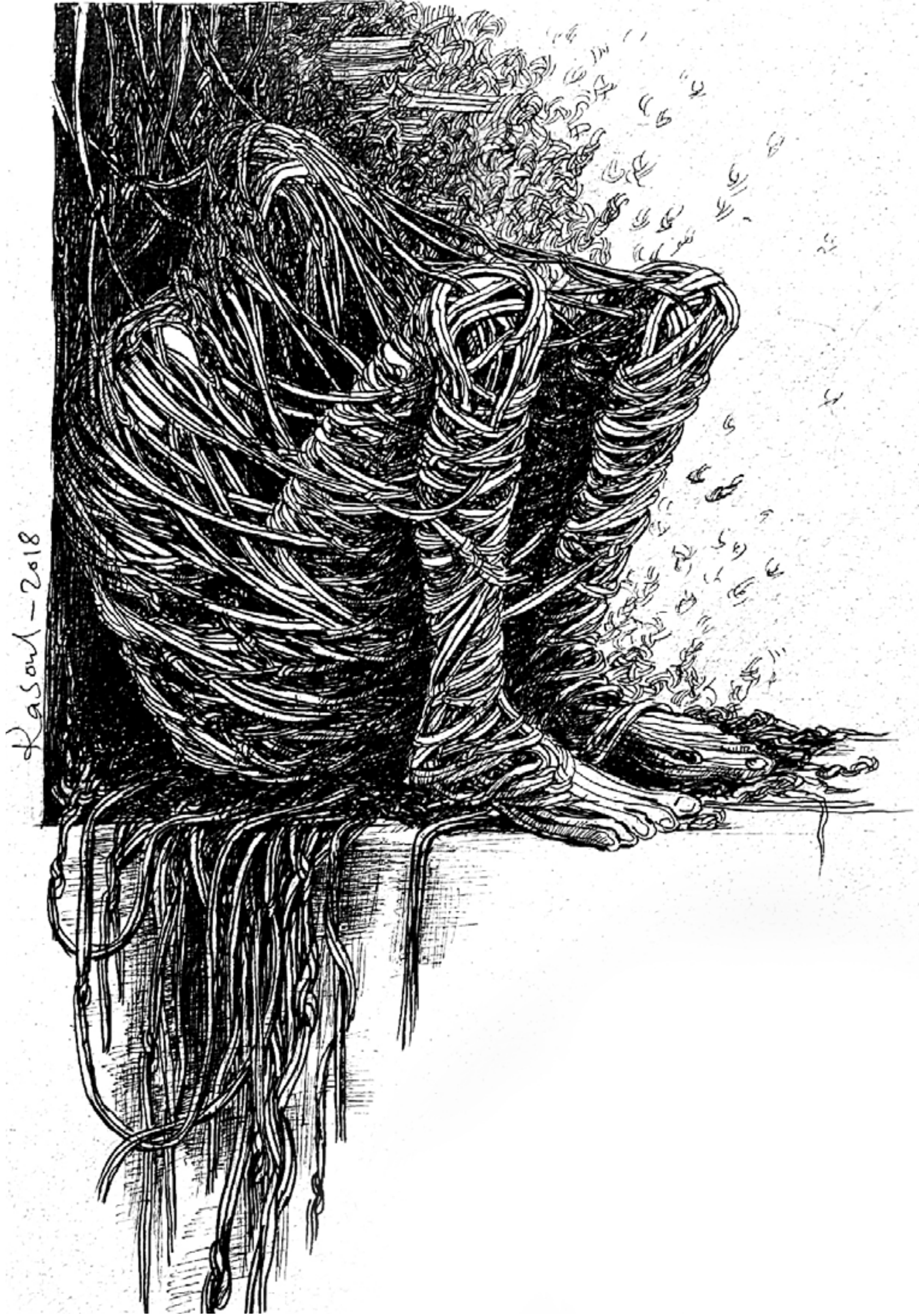
تعدّ رواية "الفراغ العريض" 1970، للكاتبة ملكة الدار محمد عبدالله (1920 – 1969)، من الروايات الرائدة على مستوى الكتابة فقد كتبت الرواية أوائل الخمسينات، وصدرت في عام 1970 متأخّرة عن زمن كتابتها قرابة العقدين. وهذا التاريخ السبّاق يؤكّد شيئين؛ الأوّل أن المرأة بدأت مُبكرا تُدرك الانتقاص من ذاتها عبر أفعال ذكورية تحصرها في دور الخادمة، والتابعة... إلخ؛ ومن ثمّ اتجهت إلى التعبير عن الاحتجاج على هذه الممارسات الذكورية والاعتداد بذاتها، والدفاع عن قضاياها مبكرا، وبالاعتماد على صوتها الخاص.

لذا وعت المرأة لدورها في تسليط الضوء على قضايا الواقع الاجتماعي، وعلى قضايا المرأة خصوصا. وثانيا أن روح الكتابة والقضايا التي انشغلت بها الكاتبات في السودان لم تنفصل عن ذات القضايا التي كانت محور الكتابة في العالم العربي من مشرقه إلى مغربه. وهو ما يُعزِّزُ بأن السودان لم يكن مُنفصلا ثقافيا عن العالم العربي، بل كان متلاحما، حتى في القضايا الجوهرية التي تناولها الكُتّاب أو الكاتبات على حدّ السواء؛ كقضايا الهجرة، والرأي وحرية التعبير وكذلك الكتابة عن المهمشين في المجتمع، وإن كانت بصيغة سودانية محلية.

بدايات وانقطاعات

ومع هذه البداية المبكرة، إلا أنّ ثمّة فترات انقطاع في الكتابة النسوية، أشبه بحالة سبات طويل. وهو الأمر الذي يدفع بالتساؤل عن أسباب انقطاع كتابات المرأة، وخفوت صوتها الروائي – تحديدا – في فترة الخمسينات، باستثناء كتابات تنتمي إلى القصة القصيرة، كما هو ظاهر في كتابات القاصة آمال عباس العجيب، والقاصة آمنة أحمد المعروفة بآمنة بنت وهب، والقاصة سلمى أحمد البشير.

واستمرت الندرة في الكتابة النسوية – تحديدا- طيلة سنوات الخمسينات إلى الثمانينات من القرن الماضي، حيث حدثت طفرة عالية مقارنة بالعقود السّابقة، فظهرت كتابات روائية لأسماء كثيرة كـ: زينب بليل في "الاختيار" و"كش ملك" و"نبات الصبار"، وبثينة



محمد عبدالرسول

خضر مكي في "أغنية النار" و"صهيل النهر" و"حجول من شوك"، وملكة الفاضل في "جدران قاسية"، و"في مكان ما"، وكذلك نائلة فزع في "الموت في زمن العشق".

أما مرحلة التحوّل فتبدأ من زمن التسعينات وصولا الى الألفية الثالثة. وفيها زاد التراكم الكمي، وتنوّعت أسئلة المتون الروائية وأشكالها الجمالية. اللافت أن بعض الكتابات لم تتخلص من موضوعات البدايات وطرائق الكتابة الكلاسيكيّة أيضا. وهذا لا يقتصر على الرعيل الأوّل من الكاتبات، بل يمتد الأمر إلى جيل ما بعد الألفية كما في نموذج "الملكة وصبي الأفيون" 2019، لسارة عبدالمنعم.

ومن الكاتبات اللاتي يدرجهن النقاد في مرحلة التحول؛ عايدة عبدالوهاب في "ضحك من قلب الجنوب"، وغادة عمر الشيخ في "قطرات متناثرة"، وليلى أبوالعلا في "المئذنة" و"المترجمة" و"حارة المغنى"، و"منزل في مكان آخر"، ونفيسة الشرقاوي أم أحمد (حيث أصدرت مجموعات قصصية منها "شموع تحترق"، و"عادت الغربة"، و"تباشير"، و"همسات الوجدان"، و"كان الحديث همسا" و"خلجات")، وأميمة عبدالله في "ذاكرة مشلولة" و"أماديرا"، وهبة عوض في "امرأة بين العقل والقلب"، ورانيا مأمون في "فلاش أخضر" و"ابن الشمس"، وسارة فضل في "رسائل من فيكتوريا"، وشامة ميرغني في "موانع الزمن وجوزيف ملاح البنات".

ومع الألفية الجديدة ظهرت أسماء مثل سارة حمزة الجاك والتي قدمت العديد من الأعمال تجمع بين القصة والرواية مثل «صلوات خلاسية، وخيانتئذ، وكمبا والسوس» وتماست كتابتها مع قضايا الواقع الاجتماعي السّوداني، وهناك أيضا آن الصافي في أكثر من عمل "فُلك الغواية"، و"جميل نادوند"، 2014، و"توالي"، 2015 و"قافية الراوي"، 2015 و"كما روح"، 2016، و"إنه هو"، 2017. وإشراقة مصطفى حامد، وهي شاعرة وكاتبة ومترجمة لها العديد من الأعمال مثل "أنثى الأنهار.. من سيرة الجرح والملح والعزيمة"، 2015، و"الدانوب يعرفني.. الوجهُ الآخر لسيرة الأنهار"، 2017. وهناك ليلى صلاح في "الغابة السرية.. وقائع من حكاية الوجع والجنون"، وسوزان الكاشف "إيرات" و"توابيت عائمة" وإيمان المازري في "حياة" 2017 و"هويتي الأخرى" 2018.

جاءت كتابات المرأة على اختلاف زمنيتها، أشبه بمحاولات "للرد على الإقصاء والغبن الذي مُورس على المرأة في مجمل العلاقات النفسية والأخلاقية" كما تقول نجاة إدريس إسماعيل. فالكتابات أظهرت أن ثمة انتهاكا مَقيتا مورس على جسد المرأة. وجسّدت سارة حمزة الجاك في "خيانتئذ" لهذا عبر شخصية فضيلة عيسى عبدالرحمن، حيث تآمر الجميع عليها، بسبب نفوذ عائلة السيد عمر الإمام، فصدر حكم القاضي عليها بأن تُشنق في وضع مقلوب "رأسها إلى أسفل، وجسدها إلى أعلى، في وضع مقلوب بحيث أن يكون رأسها بين ثدييها المتدليين، وتكون جميعا بين ذراعيها المعلقتين، وتنفتح ساقاها كزاوية منفرجة، عارية بلا ثياب" (الرواية، ص 15). وتمثّل الانتهاك الأعظم للمرأة في الغبن وسلبها حقوقها لمجرد الاختلاف الأيديولوجي، كما في نموذج سماح بطلة "خيانتئذ"، التي تُمنع من استلام خطاب تعيينها كمساعدة مدرس في الجامعة لأنها من غير "الموالين للحزب الحاكم" وتنتمي إلى ذوي الآراء المناهضة للنظام، إلى جانب تسليط الضوء على هذه الانتهاكات التي تعرّضت لها المرأة. كان ثمة اهتمام بقضايا السياسة وانعكاس تأخّر المسار الديمقراطي على الواقع السوداني بكل جوانبه، كما عبرت بثينة خضر مكيّ في "أغنية النار". فصورة المرأة التي قدمتها، لم تكن تلك المجضهة أو الكسيرة. وإنما المرأة الواعية بذاتها وباستقلالها، ورغبتها في البحث عن صوتها الخاص بالكتابة. بصفة عامة تشير الدكتورة سعاد مسكين في كتابها "خزانة شهر زاد – الأنواع السردية في ألف ليلة وليلة" إلى "حكاية الساردة الأنثى وتموقعها داخل البنية السردية السودانية" وفي نفس الوقت أشارت إلى "أن السرد النسوي السوداني يحتاج مراجعة، ومع استثناء الاحتراف الكتابي المتمثل في تجربة 'ليلى أبوالعلا'".

> **رواية "الفراغ العريض" 1970، للكاتبة ملكة الدار محمد عبدالله (1920 - 1969)، من الروايات الرائدة على مستوى الكتابة فقد كتبت الرواية أوائل الخمسينات، وصدرت في عام 1970 متأخّرة عن زمن كتابتها قرابة العقدين. وهذا التاريخ السبّاق يؤكّد شيئيْن؛ الأوّل أن المرأة بدأت مُبكرا تُدرك الانتقاص من ذاتها عبر أفعال ذكورية تحصرها في دور الخادمة، والتابعة... إلخ؛ ومن ثمّ اتجهت إلى التعبير عن الاحتجاج على هذه الممارسات الذكورية والاعتداد بذاتها، والدفاع عن قضاياها مبكرا، وبالاعتماد على صوتها الخاص**

الحلم بامرأة جديدة

ما القضايا التي ناقشتها الكتابة النّسوية السُّودانية؟ وهل كانت الكتابة النسوية تَسعى للحلم بامرأة جديدة، تلاحق حركة التغيرات في المجتمع، أم أن رهانها خاب بسبب تغلغل الذكورية في بنية المجتمع السوداني من جانب ووقوف السلطة بمفهومها الحقيقي وأيضا بمعناها الأيديولوجي من جانب آخر كحاجزين ضد تطلعاتها وآمالها؟

في الحقيقة الإجابة عن مثل هذه الأسئلة تتطلب قراءة وافية وتتبعا لكافة الكتابات النسوية على امتداد تاريخ الكتابة. وأيضا تتبع مراحل التحوّل والتغيير في بنية المجتمع، وانعكاساتها على الحراك الأدبي. وهذا الرصد سيكشف عن صورة المرأة كما جسّدتها المرويات النسوية من جانب وتحليل العلاقة بين الاطراد الكمي على النتاجات النسوية، والتمثّل لتقنيات جديدة على مستوى الكيف، من جانب ثان.

لذا، تسعى هذه المقاربة النقدية وفقا لطموحها الأكبر، إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، عبر اختبار وفحص قطاع من قطاعات الرواية السودانية ألا وهو "السرد النسوي السوداني"، تمتد من الجيل الأول وصولا إلى جيل الألفية الجديدة. واعتمدت الدراسة على مبدأ الانتخاب والفرز للنصوص، لكل ما يتصل بموضوع الدراسة. فالتزمت تنحية ما هو مكرّر على مستوى الموضوعات، واستبعاد الضعيف. آملة في الوصول إلى رؤية شبه شمولية، لا حصرية، تهدف في نهاية المطاف، إلى إبراز ملامح وخصوصية هذه المدونة السردية، من جانب ومن جانب ثان إبراز كيف استفادت هذه المدونة السّردية أولا من الميراث العريض في كتابة المرأة في السودان، وغيرها. وهو ما كان بمثابة المؤنس والداعم لها في رحلتها الكتابية. وثانيا في تجاوز هذا الميراث على مستوى الكتابة وفي استحضار تقنياتها الجديدة التي تتلاءم مع روح العصر الحداثية، والتطورات العالمية للرواية والكتابة بصفة عامة.

تتأتى الكتابة النّسوية السودانية من حيز سوسيولوجي (اجتماعي - سياسي). يعني بالتعبير عن طموحات الكاتبات ورؤاهن للعالم. وهو ما أنتج "موجة ثالثة" في الرواية السودانية على حد تعبير منصور الصويم. وقد اصطدمت هذه الكتابات بقمع الأنظمة الدكتاتورية تارة والدينية تارة أخرى. ومن ثمّ طرحت الرواية أسبابا جديدة للهجرة ليس بسبب العمل كما كان سابقا، وإنما بسبب أن الأوطان لفظت أبناءها، لتوحش آليات وأدوات أجهزتها القمعية بتعبير ألتوسير.

> **ثمّة فترات انقطاع في الكتابة النسوية، أشبه بحالة سبات طويل. وهو الأمر الذي يدفع بالتساؤل عن أسباب انقطاع كتابات المرأة، وخفوت صوتها الروائي - تحديدا - في فترة الخمسينات، باستثناء كتابات تنتمي إلى القصة القصيرة. كما هو ظاهر في كتابات القاصة آمال عباس العجيب، والقاصة آمنة أحمد المعروفة بآمنة بنت وهب، والقاصة سلمى أحمد البشير.**
> **واستمرت الندرة في الكتابة النسوية - تحديدا- طيلة سنوات الخمسينات إلى الثمانينات من القرن الماضي، حيث حدثت طفرة عالية مقارنة بالعقود السّابقة**

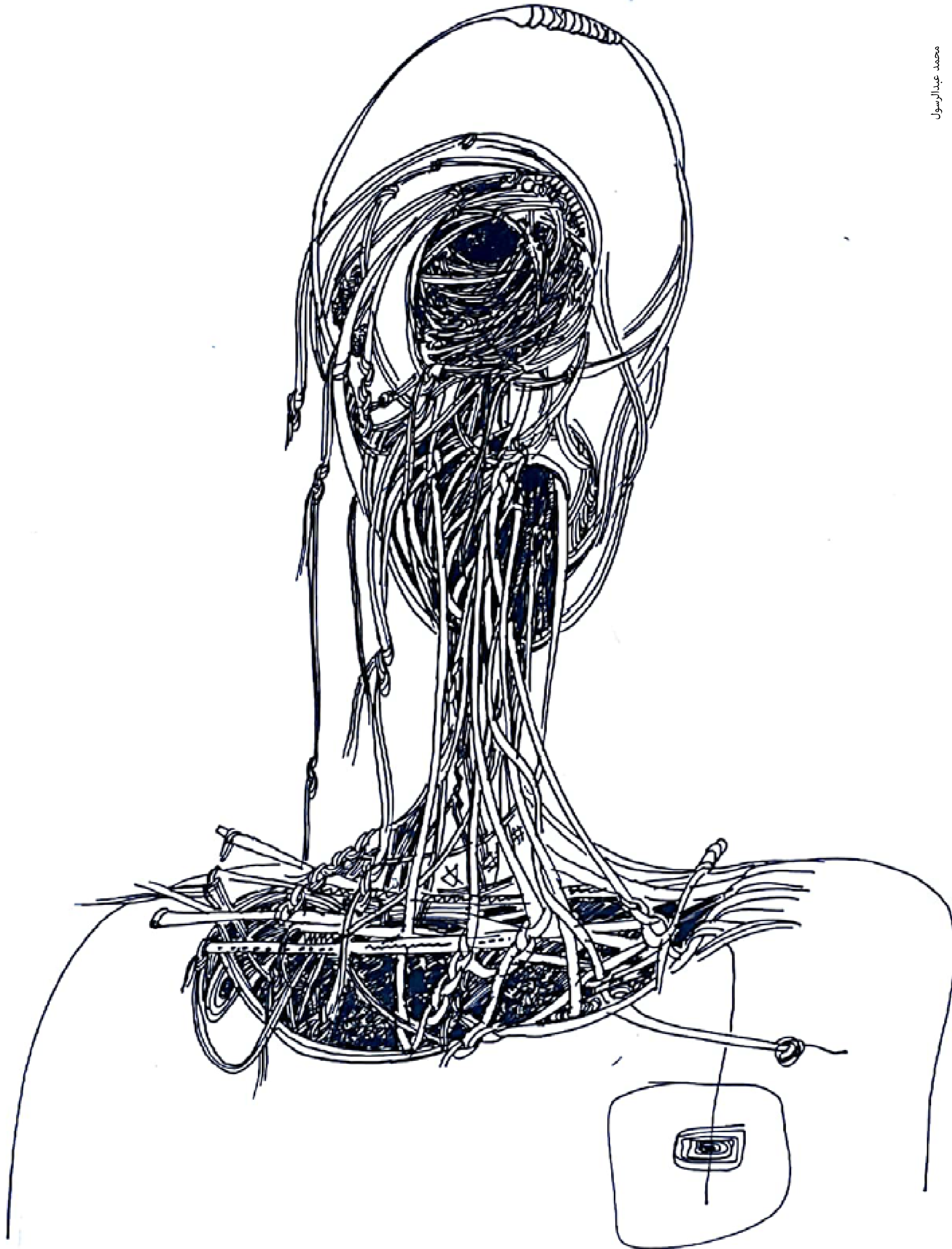
فكانت الهجرة أشبه برحلات الموت في "توابيت عائمة"، بغرض تحقيق الأحلام والتحرّر من الخوف الذي هو قاهر الأحلام فـ"الموت هو الموت.... في الغابة أو في عرض البحر أو في بطن الصحراء" (ص 34)؛ علّ الأحلام كما تمنت الساردة أن "تعبر بكم إلى حياة الحياة، الحياة ولا شيء غيرها".

كما يمكن القول مع أحمد عوض خضر في ورقته التي قدّمها في المؤتمر العلمي السابع للرواية المصاحب لجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي إنه كان ثمة وعي حقيقي "بقضايا النوع الاجتماعي عبر الكتابة الروائية للمرأة السودانية وكيف تتكوّن ذاكرة النص أو الكتابة بهذه المفاهيم لدى المرأة السودانية"، كما يشير إلى "أن الخطاب الروائي النسوي لم يكتف بالنظر إلى وضع المرأة وصورتها في المجتمع السوداني فحسب؛ بل يمكن لنا أن نشير إلى أن هذا الخطاب هو منشور ضدّ القهر ونوع من التمرد على الثقافة الذكورية فقد تجاوز الخطاب الروائي النسوي عبء هذه الوظيفة، ولم تعد الكتابة مجرد صرخة احتجاج ضد حرمان المرأة من حقوقها في التعليم أو العمل، أو دعوة للتمرد على القيم المجتمعية التقليدية"، أو حتى بأنهن يطرحن قضايا ذات طابع سيري أو قضايا شخصية حول الحب والزواج والأطفال والأسرة.

ومن ثم تخلصت الرواية في رحلة صعودها من الصورة النمطيّة المتكلّسة للمرأة المنكسرة الموجوعة من خيانات الرجل، وصارت قوية لا تقف عند هذه الانكسارات، بل تجاوزت طعنات وخيانات الرجال، كما فعلت دارية بطلة رواية "الغابة السرية" لليلى صلاح. فالبطلة التي عادت إلى السودان، بعد اكتشاف خيانة زوجها لها، تفتح عبر أناتها ورويها غابتها السرية، والإخفاقات التي مُنيت بها. واستطاعت أن تكتشف ذاتها وتعيد علاقتها بالسودان الأرض والوطن.

قوة المرأة التي بدأت تتضح ملامحها في مرويات متعددة أخذت ثيمة تمرد المرأة والذي يصل إلى العصيان من أجل إعلان حبها كما فعلت عفاف في رواية "ابن الشمس" وقد تحولت إلى "نمرة شرسة، وهي تدافع عن حبها. فهربت مع الشاب الذي تحبه، ثم تزوجته عن طريق

المحكمة غصبا عن أهلها الذين رفضوه عندما تقدم لها" (ص 124)، وإن كانت هذه الصورة نادرة، إلا أن هذه الندرة لا تلغي تحقّقها.
إن التحول الخطير في صورة المرأة المتصالحة والمروّضة والمتمردة، يكمن في صورة المرأة النمرة، التي تقتص لشرفها من الذكورية، دون أن تأبه بالعقاب. وهذه الصورة نلمحها في شخصية فضيلة محمد عيسى في رواية "خيانتئذ". فعمر الإمام الذي هام بها وهي من غير طبقته، وتحايل لمواقعتها عبر وضع المخدر لها، فما أن اكتشفت ما فعل بها، حتى قررت الانتقام منه. فغافلته ظنّا منه أنه خدرها كما يفعل في كل مرة، لكنها استطاعت أن تقطع قضيبه. وبقدر ما كان الأمر فاجعا، كان إشارة على قوة المرأة التي صارت عليها عبر هذا المشهد "مات عمر الإمام وقضيبه بيد فضيلة" (ص 131).
وهذا الفعل يعد تطورا لافتا في هذه العلاقة الأبوية التي وصل مداها إلى فصل مكان الرجال عن النساء في البيت "لأن الاختلاط حرام". ولا ننسى أن كتابات المرأة تحرّرت من الانشغال بذاتها أو ما يتمحور حول المرأة في إطارها العام. ونحت منحى آخر حيث شملت من جملة اهتمامها لقضايا الواقع، وتعقيداته، قضايا الهجرة والاغتراب في الكثير من المرويات. وقد جاءت باعتبار الهجرة هي الملاذ والجنة، بل بما تواجه المغترب من إكراهات وضغوط، وعنصرية مقيتة، على نحو ما فعلت سوزان كاشف في "توابيت عائمة"، وليلى أبوالعلا في "منزل في مكان آخر". وتعرض ليلى أبوالعلا عبر ثلاث عشرة حكاية، للكثير من المشكلات والمخاوف التي تواجه المغتربين، خاصة وهم قادمون من بلاد المشرق في بلاد المغرب. كما تشير إلى حالة الضياع والتشتت التي يبدو عليها المهاجرون. كما تسرد عن علاقات الانحراف على مستوى الذكور والإناث. وهو ما يبيّن أثر قلق عدم الانتماء وثقافة الخواء.
تتشكل ملامح جديدة للمدينة عبر هذه المرويات. قد تبدو في صورة نقيضة لتلك التي كانتها أم درمان في "الفراغ العريض"، بل توصف بالمتضائلة الجمال كما في "أغنية النار" (1999) مقارنة بـ"الترف الجمالي وكرنفالات الفرح المجنون بعشق الطبيعة الثرية الرائعة" (ص 30)، في الريف اللندني والمدينة بشوارعها المتلاصقة والمزحمة.
وأحيانا في صورة المدينة القابضة على روح أبنائها، وأشبه بالجدران العالية، كما عند ملكة الفاضل. فالمدينة عبارة عن "شوارع صامتة ووجوه متجهمة وحر لافح يضفي على الوجوه المزيد من الضيق والملل" (ص 130). وكذلك في صورة تلك المتسخة الشوارع، والبائسة كما في "ابن الشمس"، إلى صورة المدينة المنفرة والطاردة، كما رسمتها سوزان كاشف للخرطوم في "توابيت عائمة" حيث بدت المدينة "ليست قاسية الملامح فقط، فهي شديدة البأس أيضا؛ فشمسها اللاهبة تكاد تغلي مخي وأنا عاجزة عن أي رد فعل تجاه ذلك. وجوه كالحة مهزومة، هدها الفقر والمرض. ترهلت المدينة، ملأ الفقر أغلب البيوت التي كانت آمنة، تفشت البطالة وأصبحت كغول يخيف الشباب من الخريجين الذين لا علاقة لهم بالسلطة التي كانت تستأثر بكل شيء". (ص 52).
هذا التحوّل يشي بالصورة الأقسى والأنكى على النفس كما في "المدينة الفاسدة" على نحو ما نرى في "خيانتئذ" لسارة الجاك. فالكاتبة تصور العالم السفلي، المسكوت عنه؛ حيث تجّار المخدرات وحفلات الدعارة، وصولا إلى المتاجرة بالحيوانات المنوية.
ويزداد المشهد رعبا بتصوير الأفلام الإباحية التي تنتشر في سوق السينما في هذه الجزيرة، وصولا إلى الصورة المرعبة، بعدما اكتست ملامحها بهوية جديدة جعلت منها أشبه بمدينة الخوف. فصار الخوف من البوح بالعزف على العود، غالبا على الشخصيات، حتى ولو لم يكن في السودان نفسه. كما حدث مع والد عواطف وزوجها في القاهرة فـ"كانا يعزفان العود في ليالي سمرهما السرية جدّا في القاهرة" ولكن ما إن "تذكرها أحدهما كمنولوج داخلي يرتجف من أن ينكشف سرها" (ص 17) بسبب ما صبغت به المدينة من أيديولوجيا دينية متشدّدة.
الغريب أن هذه الأيديولوجيا لم تمنع الفساد أو الفجور حيث العالم السفلي الذي يجتمع فيه رجال ونساء من كافة الطبقات الاجتماعية "لا يحبون الالتزام الاجتماعي" فينشدون الجزيرة "يبحثون عن حرية لا مكان لها إلا في أذهانهم وخيالاتهم المريضة" (ص 30)؛ لذا يلتزمون بقوانين الجزيرة، من قبل أن تطأها أقدامهم. حالة السوء التي تفشت في المدينة، جعلت منها مدينة لافظة لأبنائها. فما أن يجدوا البديل حتى يقرروا عدم العودة كما حالة صلاح في الجدران القاسية، عندما سافر إلى الدولة الخليجيّة للعمل، فما أن يصله خطاب أبيه ويحثّه على العودة يقول في مرارة "لا يا أبي، فأنت وأمي وأخواتي وأهلي، ستظلون الواحة التي ألجأ إليها كلما اشتدّ قيظ مشاعري، ولكن أنا نفسي لم أعد نفسى. أنا ذلك الغريب في بلدي". وإن كانت ثمة نغمة تكشف هذا الشتات بين الهنا والهناك "نحن نتفرق بإهمال، في منزل هنا، ودار هناك" وهذا الشتات لا يمنع اللوذ بتراب الوطن "نحن في بياتنا الشتوي، نستدفئ بتراب الأرض". (ص 100).
منذ رواية "الفراغ العريض" (1970) لملكة الدار محمد، وجل الكتابات النسوية السودانية مشغولة بالواقع الاجتماعيّ القاهر، وعراك المرأة من أجل الظفر بحقوقها، علاوة على رصد التحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية في المجتمع السوداني. كما أولت اهتماما في أحد جوانبها بقضايا ذات أهمية، على مستوى التكوين الثقافي السوداني، طفت على السطح بإلحاحٍ - وإن كان مُبكّرا - على نحو الاهتمام بقضايا التعليم، وتحرّر المرأة، وانخراطها في قضايا وطنها، كالتحرر والسعى إلى الاستقلال.
وفي مرحلة لاحقة كانت الرواية تعبيرا عن وعي المرأة بذاتها، وانعكاس هذه الذات في الكتابة. فركزت الروايات - في الكثير منها - على دور المرأة المتعلّمة. وقدمت صورة لهذا النموذج الفاعل وإن كان مجهضا بفعل الوصايا الذكورية، على نحو شخصية منى


محمد عبدالرسول

بطلة رواية "الفراغ العريض" ونموذج فاطمة بطلة رواية" الجدران القاسية" التي رفض أعمامها استكمال تعليمها، وأصروا على تزويجها بابن عمها. كما تمثلت لوضعية المرأة في فترة الاستعمار، فلم تغفل ملكة الدار لوضعية المرأة الريفية المزرية في حُقبة الاستعمار.

بطلة الرواية، منى (التي تتقاطع مع شخصية المؤلفة ملكة الدار في الكثير من جوانبها) تُمارس وظيفة تعليمية. وعبر هذه الشخصية استطاعت المؤلفة أن تقدم مشكلة وجودية مرتبطة بالأنثى وتصوُّرها لذاتها ولواقعها وللثقافة السائدة المكرسة للسلطة الأبوية وتأثيرها السلبي على واقع المرأة (إرغام منى على الزواج من سيد وهي لا تحبه) ومستقبلها برفض سيد استكمال سارة لتعليمها. أحال هذا الواقع القاهر شخصية سارة لأن تتخبط في فراغها الداخلي.

الغريب أن القضايا التي طرحتها الكاتبة مبكرا، مازالت مطروقة وتُناقش في كافة المحافل الدولية والمحلية، التي تتعلّق بالمرأة ووجودها، وهو ما ليس مقتصرا على السودان وحده، بل هو قاسم مشترك في كافة الأقطار العربية. وهي رؤية مبكرة لطبيعة دور المرأة في المجتمع. فمع التغيرات التي حدثت في المجتمع السوداني إلا أن التحولات لم تكن بالمعنى المرجوء والمنشود. فقد كانت سلطة الرجل وإرادته هي الحاكمة، في مقابل انصياع المرأة له. فبطلتها "منى" صبية قروية ونازحة إلى المدينة.

وقد سعت المؤلفة من خلال بطلتها منى إلى تعرية بنية الذكورة في المجتمع السوداني، وفداحة تأثيرها على أفراد المجتمع. فالأب غائب عن البيت للعمل في التجارة، ولم يبق منه سوى الذكرى فكما تقول البطلة لصديقتها "لم يعد الأب بعد رغم مضي ثماني سنوات على فراقه لنا وهو يا صديقتي يتراءى لي دائمًا" (ص 6).

أما سلطة الأب المفتقدة، فتنتقل إلى أهله حيث ترتحل البنت وأمها إلى أم درمان لتعيش مع جدّها وأعمامها وأبنائهم. وينوط بهم عقابها كما حدث مع سيّد الذي ضربها ضربا مُبرحا، حينما اكتشف علاقة أخته سارة بصديقه صلاح، بعدما وجد الهدية فـ"هجم عليها وهوى بكفه على صدغها يصفعها مرة

تسعى هذه المقاربة النقدية وفقا لطموحها الأكبر، إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، عبر اختبار وفحص قطاع من قطاعات الرواية السودانية ألا وهو "السرد النسوي السوداني"، تمتد من الجيل الأول وصولا إلى جيل الألفية الجديدة. واعتمدت الدراسة على مبدأ الانتخاب والفرز للنصوص، لكل ما يتصل بموضوع الدراسة. فالتزمت تنحية ما هو مكرّر على مستوى الموضوعات، واستبعاد الضعيف. آملة في الوصول إلى رؤية شبه شمولية، لا حصرية، تهدف في نهاية المطاف، إلى إبراز ملامح وخصوصية هذه المدونة السردية

ومرة حتى سقطت على الأرض فتركها ليتحول الى أختيه يصفعهما ويضربهما بيديه ورجليه، ويقذف ثلاثتهن بكل ما تصل إليه يداه" (ص 25).

وعندما تشتكي منى لأمها تبرّر فعلته بأن سّيدا هو الحامي بما يتملكه من صفات تجعل المرأة مُنصاعة له. فمع أنه لم يتجاوز السابعة عشرة من عمره إلّا أنه "يفيض حيوية ويفيض جرأة واعتدادا. إذا تكلّم تعمّد الجدّ والعبوس، وإذا تحرّك أظهر الشدّة والخيلاء. يحاول دائما أن تبدو على وجهه الصرامة والحزم". يمتلك من الصفات التي تجعله الحاكم والنساء تنصاع له، فهو "الحفيد البكر، والولد الأوحد الذي تفخر به الأسرة وتنتظر على يديه خير المستقبل وعزته". ومن ثمّ يهيئه الوضع الاجتماعي المفرط في ذكوريته لهذا الدور بوصفه حاميا للمرأة، ويمتلك سلطات حتى لو تعارضت مع رغبات الأنثى.

فيسعى سيد عقابا لأخته لحرمانها من الدخول إلى كلية المعلمات، فكما تقول الدكتورة ناهد محمد الحسن، هذا السيّد يتقدّم بصرامة لمعاقبة شقيقته لتجرّأها على الشعور بالحب فيحرمها من حلمها بدخول كليّة المعلّمات، الذي عكفت سنوات للحصول عليه. وحسمت الجدّة النقاش بقولها "إنّ سيّدا أعطى كلمة رجل، وهي أنّه لو التحقت سارّة بالمعهد أو بأيّ مدرسة بعد اليوم ليخرجن من هذه الديار ويقطع كلّ صلة له بهذه المدينة، ومن أنتن حتى نضحّي بسيّد من أجل إرضاءكن؟ إنكن مجتمعات لا تساوين قلامة من ظفره" (ص 21).

في الحقيقة، قدمت المؤلفة في صورة بطلتها منى نموذجا للشخصية المتصالحة وأيضا المتماسكة بعيدا عن التمرد، وأيضا المتوازنة نفسيّا على الرغم من غياب الأب. ويشير النور عثمان أبكر إلى أن طقس التضحية بالأب المتوازي بالغياب، حيث طبيعة بطلات قصص ملكة الدار يغلب عليها عنصر البطلة المرأة التي لا عائل لها إما بموت وإما هجرة. ويفسر هذا الأمر بأنه بمثابة محاولة من ملكة الدار "لتحقيق السعي الروحي لبطلاتها حيث تتراخى قبضة الأبوية.. كما هو رغبة لاواعية في غياب السلطة الذكورية التي تقف حجر عثرة أمام تطور المرأة وحريتها".

وتماشيا مع هذه الصورة المثال للشخصية المرأة البطلة سعت المؤلفة إلى الترويض الوجداني لذاتها لتتقبّل السّيد ابن عمها الذي ترفضه، ولكن قُهرت وأجبرت عليه. فوفقا لقول الأب تعقيبا على مبررات رفضها بأنه أخوها من جانب، ومن جانب ثان فهي لا تستطيع أن تتحمل تصرفاته، إلا أن الأب يرفض أسباب الرفض قائلا "لا أولا ولا ثانيا، لقد انتهى الأمر وارتضيناه كلنا، وليس هناك من الرجال من يعرف قدرك ويحفظ حقوقك مثل ابن عمك سيد" (الرواية، ص 76).

يأتي رفض الأب لعمل ابنته، كمؤشر يكشف عن الذكورية المتفشيّة في الأسرة، والتي ظهرت في أكثر من موقف. كموقف سيد السابق وهو متعلّم، رافض لدخول أخته الجامعة. وفي مرحلة لاحقة يرفض الأب بعد عودته فكرة عمل ابنته منى مدرّسة، فمن وجهة نظره فإن عملها "منقصة وذل وتهاون بحق الأسرة وبسمعة الرجال". ومن جانب ثان فإن رضوخ منى لقرار الزواج يوحي بدلالة إيجابية على رفض فكرة التمرّد أو الخروج عن نسق الجماعة.

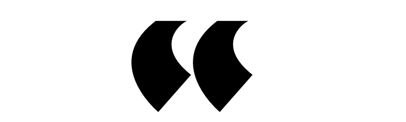
اللافت أن غالبية نساء البيت كما صورتهن الكاتبة ملتزمات بواجباتهن المحددة سلفا. فزوجة عمها عمر الجميلة نعيمة ابنة خالته ترضخ لسلطة البيت بعد أن تركها زوجها ليتزوج أخرى تنجب له أطفالا. فلم تبق لها سوى خدمة الأسرة دون تذمُّر. تعدّ لهم الطعام والشراب، كما أنها تقوم على خدمة أمه (خالتها) "في تفانٍ وإخلاص تداري ما تلقى من عذاب الصبر وجحيم الغيرة وراء ذلك الرضاء الذي يبدو على وجهها الوسيم القسيم" (ص، 10). وبالمثل فإن الخدمة موزّعة على نساء الدار فـ"هذي عليها الديوان تنظفه وترتّب فرشه وتملأ جراره، وتلك عليها الحوش تكنسه والأزيار تملؤها، والثانية تعد الشاي والقهوة وتحملها إلى مَن بالدار. والأواني تغسلها، وتقوم بترتيبها، وإذا فرغن من ذلك اجتمعن على ملابس سيد وملابسهن يغسلنها ويرتبنها".

هذه الصورة السلبية تعكس الصورة المثالية لشخصية المرأة السودانية كما يريدها المجتمع.

أما صورة المرأة المتمردة فتتوازى مع الساقطة في نظر المجتمع، على نحو ما وسمت سعدية. المفارقة حقّا أن نظرة منى المثقفة تساوت مع نظرة المجتمع في رغبة سعدية في تحرّر ذاتها بتأكيد حريتها عبر الخروج على نسق المجتمع.



منذ رواية "الفراغ العريض" (1970) لملكة الدار محمد، وجل الكتابات النسوية السودانية مشغولة بالواقع الاجتماعيّ القاهر، وعراك المرأة من أجل الظفر بحقوقها، علاوة على رصد التحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية في المجتمع السوداني. كما أولت اهتماما في أحد جوانبها بقضايا ذات أهمية، على مستوى التكوين الثقافي السوداني، طفت على السطح بإلحاحٍ - وإن كان مُبكّرا - على نحو الاهتمام بقضايا التعليم، وتحرّر المرأة، وانخراطها في قضايا وطنها، كالتحرر والسعى إلى الاستقلال

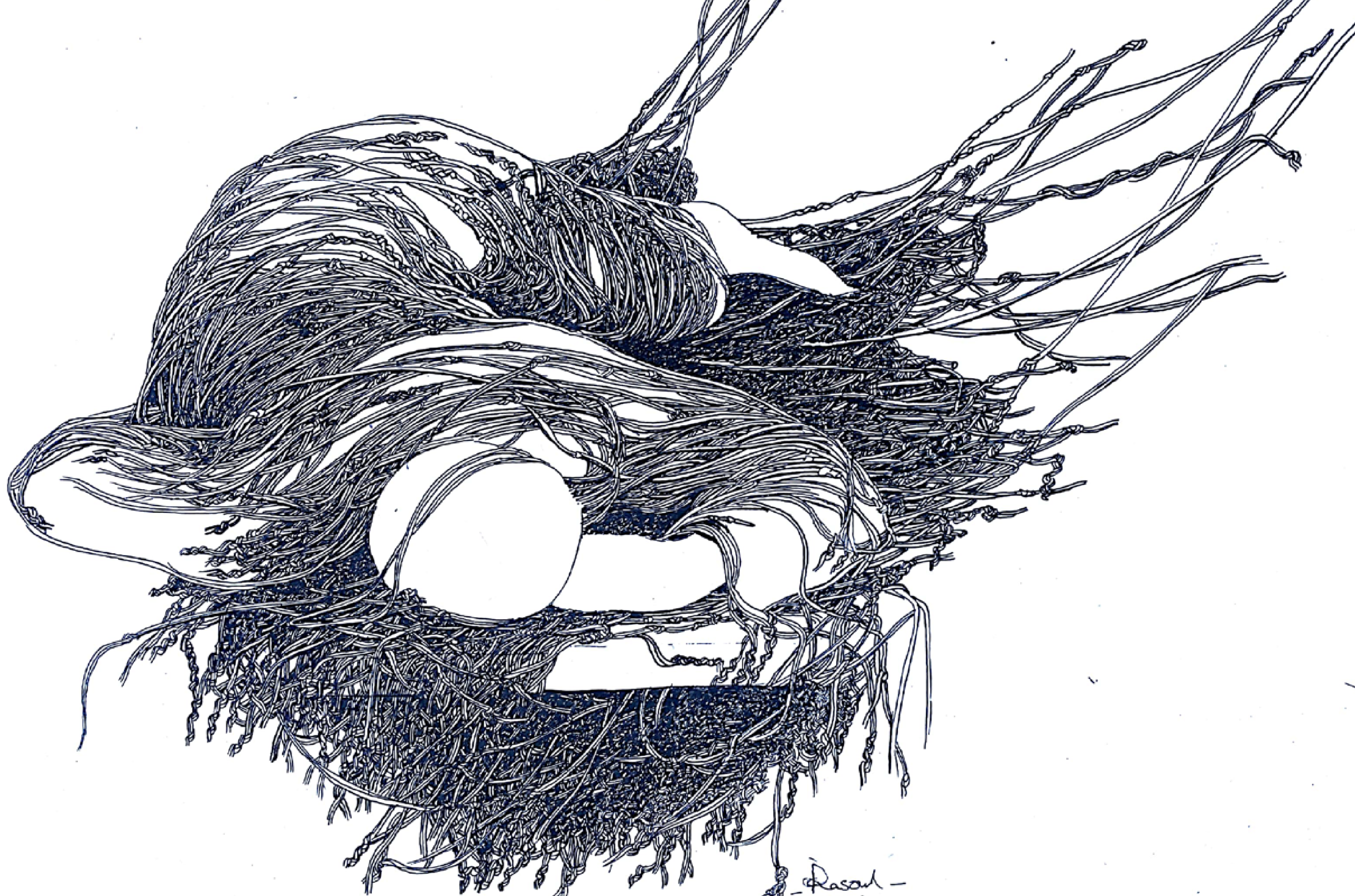


وهي تلك النظرة الازدواجية التي ستقع فيها رجاء المثقفة في رواية "أغنية النار" فتتسامح رجاء مع مغامرات أخيها التي يفعلها ويحكي لها عنها. وفي الوقت ذاته لا تقبل بزواج شرعي لزوجها عاصم.

الجدير بالذكر أن هذه الصورة السلبية للمرأة لم يعد لها مثيل في ما بعد، فمثلا رانيا المأمون تقدّم في "ابن الشمس" نموذجا للمرأة اللعوب التي تخون زوجها المغترب. وهي في الأصل تشير إلى أضرار اغتراب الأزواج للعمل. فشخصية محاسن التي تنجرف في علاقة جنسيّة مع جمال، تصل إلى حد الإدمان، نموذج لإدانة اغتراب الرجل وترك أسرته حتى ولو كان من أجل العمل.

النموذج الثاني الذي قدمته المأمون، هو شخصية ناهد، التي تمرّدت على قرار الأسرة بزواجها من عثمان ابن عمها، وأعلنت في تحدّ أمام الجميع (أبيها وأمها وأبيه) "... أنا ما عاوزاك، أمي وأبوي عاوزين أعرسك، لكن أنا ما عاوزاك، لأني بحس بيك زي أخوي" (ابن الشمس، ص 131)، وفي مرحلة لاحقة عندما تبدأ التحديات والأشواك تظهر في طريق علاقتهما تقول تعليقا على سؤال جمال لها، "تفتكري أبوكي وأمك ح يعملوا شنو" قالت بثقة: "دي حياتي وأنا حرّة فيها، وأنا كلمتك قبل كدا إني مستعدة أحارب الدنيا كلها عشانك، حتى لو أهلي رفضوا، وحتى نفوني أنا ما ح أتنازل عنك. أنا متوقعة إنو يحصل دا وإنهم يرفضوا، لكن ما ح أستسلم، أبدا ما ح أستسلم" (الرواية، ص 236). وهذا التهديد لم يكن في الهواء بل كادت أن تنفذه، وتتحدى الأسرة بالزواج من الشماشي، بعد رفض الأب له وضربه وطرده من المطعم، لولا تدخّل محاسن وفضح علاقتها به.

وبالمثل تقدم بثينة خضر مكي في "أغنية النار"، نموذجا للمرأة المتحرّرة، سواء في علاقتها كما بدت رجاء، وهي تنساق وراء حبّها لمحمود، والعيش على ذكرى هذا الحب بعد رحيله المفاجئ، ثم تمرّد هذه المرأة على بطريركية الرجل عندما تكتشف أن زوجها عاصم قد تزوج من سمية، فتطلب الطلاق، وتعود إلى السودان، ساعية للبحث عن ذاتها بالكتابة. الغريب أن هذه الصورة المتحرّرة على مستوى الفكر التي بدت بها رجاء بطلة الرواية، تكررت بصورة أكثر واقعية، عبر شخصية سُندس



محمد عبدالرسول

ابنة أخيها وابنتها بالتبني. فسندس كانت ترتدي الملابس القصيرة "بلوزة مشجرة وتنورة بيضاء سادة ترتفع فوق ركبتها وتكشف عن ساقيها الجميلتين" (ص، 143). فبدت "كأنها ذاهبة إلى نادي التنس"، وهو ما رفضته الأم، بأنها تخشى على سيقانها من العيون المتربّصة والعطشى. وعندما رفضت سندس هذا التقييد، برّرت الأم دفاعها بأن "بنات الناس لسن جميلات مثلك ولا سيقانهن حلوة مثل سيقانك وأنا أخاف على ابنتي من عيون الناس الوقحة والحاسدة أيضا" (ص، 144).

لكن بعدما حكت لها الأم عن أمها الحقيقية "رجاء" الإثيوبية، وطلب الأم الحقيقية رؤية ابنتها قبل وفاتها، يحدث التغيير. بالفعل تسافران لزيارتها في المستشفى، وبعد الزيارة تموت الأم. وعند العودة إلى السودان، تدخل سندس في نوبة حزن عميقة، ثم يحدث التحوّل في شخصية سندس الفتاة المرحة. فكما تروي رجاء "لم تعد سندس أبدا إلى طبيعتها المرحة اللاهية.. بدأت طباعها تتغير. أصبحت تميل إلى الصمت وإبداء الوقار والاحتشام المبالغ فيه... وكأن تجربة الأشهر الماضية قد أضافت إلى عمرها عشرات السنين. كانت تداوم على الصلاة وقراءة القرآن يوميّا، صباحا ومساء. وصارت تصوم يومين من كل أسبوع. كنت ألاحظ عناء العبادة والسهر واضحا على وجهها وبدنها، ولكنني التزمت الصمت التام وتركتها لخياراتها، وقناعاتها الذاتية". ثم يحدث التطور الأكبر بعد أن أخبرت أمها برغبتها "في ارتداء الزي الشرعيّ، واستبدال كافة ملابسها بأخرى... فضفاضة" (ص 166).

اللافت أن ثمّة تناقضا في استخدام الحرية. فالأم كانت ترتبط بعلاقة عشق مع محمود وهي تحت إطار علاقة زوجية مع عاصم. وراحت في لندن تختلس الفرص للقائه. وقد وصل في بعضها إلى حضنها أمام الناس، وتقبيل يدها وجبهتها وفي بعضها لثم خدها. هي ذاتها الأم التي تثور عندما تكتشف علاقة الزوج بسمية، مع أنها في إطار شرعي وهو الزواج، وليس على نحو ما كانت عليه. صورة المرأة التي قدمتها بثينة خضر تأتي مناقضة لامرأة الواقع، فهذه الرفاهية والحرية اللتان تمتعت بهما شخصيات رواية أغنية النار، لا وجود لهما على أرض الواقع، ومن ثم فإما أن المؤلفة كانت تقدم صورة لنساء وواقع تحلم به. وإما أنها قدمت صورة مزيّفة عن واقع السودان الذي نعرفه جيدا، فلا يمكن أن ترتدي الفتاة البنطلون فما بالك بملابس قصيرة.

عين على الهامش

لا تقف تجربة المرأة السودانية على قضايا أنثوية مُتعلّقة بذاتها أو وضعيتها داخل المجتمع السوداني فقط. وإنما ثمّة تماس حقيقي مع مشكلات الواقع الراهن، وأزماته التي هي نتاج سياسات خاطئة. فترصّد الرواية النسوية السودانية لعوالم المهمّشين سواء المعتقلين كما في رواية ملكة الفاضل عمر "الجدران القاسية"، أو عالم أولاد الشوارع كما عند رانيا المأمون في "ابن الشمس" (2013). وكذلك ترصّد لهؤلاء المصابين بالأمراض الفتاكة والتي تنخر المجتمع كالسوس على نحو ما أسمته سارة حمزة الجاك في رواية حملت ذات الاسم ذاته "السوس".

وعبر هذه الرؤية تخطو الكاتبة ملكة الفاضل عمر خطوة مهمة، حيث تتبنى قضايا إنسانية ملحة عبر روايتها "الجدران القاسية". فتقتحم عالم السجون، وما يدور بداخلها من تعذيب بوسائل بشعة يأبى العقل أن يصدقها، كما حدث مع صلاح وما تعرّض له من أبشع صنوف التعذيب على يد معتقليه، وجلاده تمساح.

فتستعرض الساردة لما تفننوا فيه من تعذيب؛ بدني ونفسي، وهو ما لا يتحمله بدن، كأن "تعذبه مخلوقات من نوع آخر كالخفافيش التي لا تظهر إلا ليلا"، أو بإرغامه على "الحبو على شظايا الزجاج المكسور". وقد وصل مداها إلى قهر الضحية بأن "يُجبر على شرب الماء من علبة صلصة قديمة حادة الحواف"، أو إيهامه بأنه سيقتل نفسه، بعدما فشلوا في استجوابه والعثور على اعتراف منه، فتمّ تهديده بأن يلقي بنفسه في البئر العميقة، وما إن أقدم بعد تردّد وخوف من ذي قبل حتى اكتشف أن "ما ظنه بئرا لم يكن سوى حفرة لا يزيد عمقها عن بضعة أقدام" (ص، 43). فقد كان التعذيب يستهدف عقله. بهذا تقدم المؤلفة تجربة روائية عن عالم المسجونين، وما يتعرضون له من تعذيب.

اللافت أن الساردة ساوت بين زبانية التعذيب والمعذبين، فكلاهما يقيم في سجنه الخاص "حيث يعيشون في عزلة من ضميرهم وإنسانهم.. وعُزلة من عالم الناس الطبيعيين". ومن ثَمّ يَصْدُقُ عليهم الوصف بأنهم مُنْبَتون. والرواية تعد من التجارب النسائية النادرة في هذا المجال. فالكاتبة

أقدمت على هذه الخطوة ليس امتثالا لرغبة التعبير عن تجربة عاشتها كإحدى المعتقلات (وهو ما لم يحدث على مستوى الواقع). وإنما جاءت تعاطفا مع المعتقلين الذين يخرجون من السجون مشوّهين نفسيّا وبدنيّا. وهو ما يؤكّد أن الرواية تجربة إنسانية في المقام الأوّل. كما قدمت مرويات المرأة صورة مغايرة للوطن عن تلك التي كانت تراهن عليها ملكة الدار في روايتها "الفراغ العريض". وهي صورة أشبه بـ"الحلم والوعد في المستقبل". نفس الصورة تتكرر عند بثينة خضر مكيّ في "أغنية النار" بوطن يتسع للجميع. وهو الأمر الذي جعل من سندس ترفض أن يكون له بديل آخر حتى لو كانت تلك الجنة التي وعدها بها أبوها في كندا. وقد يكون أشبه بوطن الاختيار كما هو عند زينب بليل في "الاختيار"، حيث الأمل معقود "بناصية التعليم المجاني الذي سيصهر الطبقات" كما تقول ناهد محمد حسن. وإن كانت تختزل الصورة بالنهاية في الوطن السجن كما في "الجدران القاسية" لملكة الفاضل عمر تارة. وتارة أخرى في وطن التوابيت كما في رواية "توابيت عائمة" لسوزان كاشف.

أهمّ ما قدمته الكاتبة هو تجربة الاعتقال في إشارة إلى الالتفاف على مسار الديمقراطية، فيُلْقَى بالمحامي صلاح محمد أحمد، بعد أن اعتقله زوار الفجر من بيته في "غرفة لم يميّز فيها شيئا بسبب الظلام الحالك". وهو الذي "أشد ما يكره الجدران" منذ أن كان صغيرا. الغريب أن صلاح لا ينتمي إلى تنظيم سياسي أو حتى صاحب مواقف مُعارضة، جريرته التي أسقطته في يد زبانية التعذيب هي أنه منذ أن تخرّج لا ينحاز إلا لقضايا الإنسان، وقلمه يراه "السلاح الأمثل للدفاع عن الحرية والعدالة". ظل سؤال، كيف حدث ما حدث؟، السؤال الأبرز الذي طارد صلاح وهو داخل هذه الجدران الصمّاء، وإن كان بلا إجابة! كما استطاع أن يروّض نفسه، ويستغني عن كل ما اعتاده في الماضي؛ الشاي، والاستحمام، والجلباب الأبيض وكذلك الطعام وإن اكتفى بالقليل منه. تكيّف مع كافة الأوضاع التي حلّت به "إلا هذه الجدران الصماء. لقد فشل في التسليم بها كواقع فرض عليه فرضا، وبات مجرد النظر إليها يكفي لتشتعل أعماقه غضبا" (ص، 39)، كما أن في هذه الغرفة أبى طيف زينب البقاء فيها، وقد كان الونيس له في وحدته لكن لا غرابة "فطيف تلك الهالة النورانية المحببة ما عرف أقبية الظلام ولا دهاليز الأذى" كما خاطبها في وحدته وحبسه.

مالت بعض الروايات إلى شعرنة السرد حيث تم توظيف الطاقة القصوى للغة الشعرية لإدماجها في السرد. كما في نص "فُلك الغواية" لآن الصافي، فلغة السرد تميل إلى اللغة الشعرية بدلالاتها الرمزية واستعاراتها وجمالياتها الخاصة. كما تتضمن مقاطع شعرية، وإن طغى عليها النفس الصوفي والرمز. نفس الشيء نراه في "خيانتئذ" لسارة حمزة الجاك، ولنتأمل هذا المقطع: "تسلقت أهدابك القوية المتراصة هذه، سوادها أعانني على التخفي من بؤبؤ عينيك، متلصصة كنت على من يقبع داخل هذه العيون العسلية

في الحقيقة، لم يكن ثمّة اتهام محدّد ضدّ صلاح، فقط كان القبض عليه بمثابة ابتزاز من رجال الأمن، للوشاية ببعض الأسماء، خاصة بعض الشخصيات التي ترافع عنها صلاح من معتقلي الرأي والمعارضين، لكن أثناء التحقيق يكتشف أنه مراقب، وأن الكثير من المعلومات عن حياته وعلاقته بمن يرتبط بهم سواء أقارب أو موظفين لديه، بحوزة رجال الأمن.

يكتشف صلاح أن داخل المعتقل "لا توجد خصوصيات" كما قال الطبيب له "فكل ما يخصك هو ملك لنا نحن". كما أن التعذيب الذي تُمارسه أجهزة الدولة، وفقا لرأي الزعيم، ليس لمجرد العقاب وإنما "وسيلة للحفاظ على أمن الوطن ولو كان خصومنا في وضعنا هذا للجأوا إليه" (ص، 48). كما تقدّم الكاتبة صورة متناقضة لزبانية التعذيب، فزوج عزة الطيّب وهو رائد بجهاز الأمن، يشعر بتأنيب ضمير عندما يعود إلى البيت وابنه حمادة يتعلق به باحثا عن الحلوى التي نسيها "حيث اليوم كان حافلا بأحداث شغلت كل وقته فنسي الحلوى"، وتارة ثانية يفزع عندما يرى إظفر زوجته يُخلع بسبب جرحه، ومن ثم تسأله الزوجة: "تُرى كيف يحتمل الناس قلع أظافرهم في التعذيب؟ ده ألم فظيع" (ص، 60) بل تحتار أكثر من رقته في تعامله مع أبنائه في البيت، وهو المكلّف بالتعذيب.

في تجربة رانيا المأمون الروائية ثمّة التفاتة إلى عالم المهمّشين، أو ما يطلق عليهم الشماسة (أو الشماشة) في السودان، فتوقف روايتها "ابن الشمس" الصادرة عن دار العين بالقاهرة، على تجربة المشرّدين وواقعهم ومآلهم المأساوي في المدنية التي فيها "يأكل القوي الضعيف" (ص، 111)، وعالمهم الذي مثل "طاحونة تطحن كل مَن يدخل إليها دون رحمة" (ص، 136). وهو ما ينتهي بجمال في نهاية الرواية إلى رقم جثة مجهولة الهوية في المشرحة لا أحد يعلم ماذا يكون مصيرها.

أهمية رواية رانيا المأمون أنها تقدم الظاهرة بعين أنثى، على عكس التجارب السابقة. الجميل حقّا أن تعامل الكاتبة مع الظاهرة يتجاوز التعاطف إلى اعتبارها إدانة للمجتمع والظرف الاقتصادي والحروب والصراعات الإقليمية، فهم "خلاصة من خلاصات الحروب الأهلية والتدهور الاقتصادي والاجتماعي في السودان. هم ثمرة النهب المستمر للثروات وتكدسها في أيدي قلة مترفة تعيش حياة قصور السلاطين وترفهم ورفاهيتهم، وفي المقابل تفتك الأمراض والأوبئة بالسواد الأعظم من الشعب الذي يُعاني معاناة لا تخطر على بال أحد."

ومن ثم يصير هؤلاء المشردون ضحايا استبدادية السلطة بكافة ممثليها، فـ"الحكومة جيش من الكدايس (القطط) الجعانة" (ص، 135)، وبعبارة أحد الحضور الذين شهدوا جريمة قتل الرجل في مقهى الملك إن "الحصل دا كله بسبب الحكومة..أيوه، الحكومة دي ما خلّت للناس جنبة يرقدوا عليها، كرّهتهم في عيشتهم وشغلهم وخلّت الواحد مننا دايمًا زهجان وصاري وشه، لحدى وما وشوشونا اتكرفست وبقت زي الصرمة القديمة، يا أخوانا لو الحكومة دي كانت حكومة عادلة ما كنا وصلنا للحالة البطالة دي، نقتِّل في بعضنا، ونسرق من بعضنا…." (ص، 31). وقد ظهر نتاج هذه السياسة باديّا في الصور المزرية التي كانت عليها الشخصيات في المقهى؛ حيث الملابس مهترئة ومتسخة، والوجوه عابسة نافرة، والمشاكل تثار على أتفه الأسباب كهزيمة في مباراة.

تبدأ الرواية بكرم صاحب الأربعين ربيعا، الذي كان "مزاجه عدميّا" ويلعن "عمله على الدوام، ويحمّله مسؤولية عُري أيامه ويباسها" (ص، 13). يعمل حارسا للجثث وهي المهنة التي أورثها له أبوه بعد موته. وهو ما اضطره إلى ترك الدراسة مجبرا، وإن كان عزم في نفسه مواصلتها في العام الذي يليه، ولم يفعل. ثم تتحرّر الحكاية لتحكي عن المشرديْن جمال وإبراهومه، وإن كانت تتقاطع مع فواصل من حياة كرم، وتحولاتها بعد حبه لسامية، والتي تراجع الموت أمام حبه لها، وأصبح باهتا ومتلاشيّا مثل أثر الخطوط على الدرب الرملي، ثم خيانتها له بزواجها من الثري القادم من الخليج. ثم تتبع الرواية رحلة تشرد جمال وإبراهومه في الشوارع والطرقات، والنكسات التي منيا بها في رحلة خوضهما للحياة.

يتردد شريط لغوي حافل باللغة المحلية الدارجة، في الكثير من النصوص، وهو ما يشي بالانغماس في المحلية، وكأنه مسعى حثيث للحفاظ على الهوية السودانية من الاندثار عبر هذه اللغة المحلية، ووصف الأزياء والعادات، والطقوس الغرائبية كحفلات الزار وغيرها التي تطرّد في الكثير من النصوص.

ثمة استعارة من الكاتبات لتقنيات حديثة كالحوارية وتعدّد الأصوات، وتشظي الحدث، داخل بعض النصوص الجديدة، في تمثّل واعٍ لطرائق الكتابة الجديدة، وآليات السرد التي أفرزتها نظرية الرواية

الشخصيات المشردة؛ جمال وإبراهومه وأبوزيد وآدامو، وكتى ويعقوب وجمعة، في الأصل مقهورة من واقعها، فمجلسها على "الأرض المبلطة بالإسمنت" (ص، 155) وملابسها هي "التراب ذاته" كما أن اليومية التي تتحصل عليها "لا تكفي"، ومن ثم تعتمد في طعامها على "الخطف لا الشراء" فأمام مدخل السينما تقف بائعات التسالي الفول المدمس والنبق، ولا حرفة لهم سوى - كما يقول جمال- أن "نخطف ونجري وتلاحقنا لعناتهن، وسبباهن وشتائمهن" (ص، 52). كما تقدم الكاتبة سيرة حافلة بالوجع لمصير ابن الشمس جمال، وحكاية تشرّده التي بدأت منذ طفولته، وتنقّله على أعمال عديدة كصبي في مقهى سالم، ثم بائع للترمس لصالح المرأة في السوق الصغير، وصولا إلى عمله في مطعم عم محجوب. وأثناء رصدها لهذه الرحلة المأساوية التي تنتهي بفاجعة موته، هناك ترصّد لعالم مواز من الفقر والضنك، يعيشه السودان، وكأن المدينة أهداب التحديث لم تصلها أو تمسها، فالشوارع مليئة بالحفر، والسيارات قديمة متهالكة تحتاج إلى من يدفعها، وأحوال الناس المعيشية بائسة ومزرية ومن ثم يختلقون المشاكل بسهولة.

يبدو مسار الشخصيتين جمال وإبراهومه واحدا. الفارق أن إبراهومه عرف طريقه، وارتبط بفتاة من طبقته نبقة بنت حوّاية بائعة الشاي. تنتمي هي الأخرى إلى طبقة مسحوقة تسكن حي الحلة، وإن كان بدافع الحب غرّر بها، وهو ما كاد يكلفه حياته، بعد أن حملت منه الفتاة دون زواج شرعي. ومع رحلة التشرد يستقر بزواجه منها. أما جمال فنظرا لاصطدامه بطبقة أعلى منه، يطرد من عمله ويسجن فداء لصديقه، ويتم تعذيبه. يحدث الاصطدام الحقيقي بمجرد أنه فكر في الاقتراب من هذه الطبقة، بعد أن أعلن حبه لناهد بنت عم محجوب، وقد دخل به "دربا جديدا، مليئا بالأشواك والصعوبات والحواجز والجمر" (ص، 253).

ومع التغيرات التي طرأت عليهما حتى أن "أبوزيد" لم يعرف جمال عندما التقاه بعد مقتل المعلم سالم، ومازحه: "مالك بقيت

تشبه أولاد الناس كده؟ سرقت ليك خزنة سمينة ولا شنو" (ص، 223)، إلا أن الماضي لم يُنسَ. فالحقيقة كما عبر عنها عمّ محجوب أنهم "أولاد شوارع وأولاد حرام" (ص، 240). وبعد طردهم من البيت وتهديد محجوب لهم بالبوليس، يُدرك جمال أنه بالفعل تجاوز منطقته وهو يجري وراء شهوته، وأنه طرق أبواب طبقة "ترفضك حياة وموتا" كما وجه خطابه لذاته.

تتضافر عوامل كثيرة للقهر ليس فقط بسبب السلطة، أو الطبقية، وإنما سببها – أيضا – أفراد المجتمع. فالدافع من وراء سرقة جمال لقدر الفول، كان ليأسه من حالة الرفض التي جوبه بها، وهو يطلب الطعام من بائعات الأكل في السوق. وقد توسّل جمال بكافة السبل، إلا أن طلبه قوبل بالرفض مرة والمنع والمطاردة مرات عديدة. فكانت حالة الجوع والحيرة والأبواب المغلقة، سببا للسرقة. كما تتطرق الرواية إلى ما يتعرض له المهمّشون من استغلال وتحرش جنسي كما حدث مع "أبوزيد" وعلاقته المشبوهة بسالم صاحب المقهى، الذي يصيبه بعاهة بعد أن دهس بسيارته قدمه، وتنصّل من دفع حقوقه في ما بعد.

إعادة تركيب

بداية، نستطيع أن نقول باطمئنان إن وضع المرأة السودانية لم يختلف عن وضع المرأة العربية. فكلاهما جزء من تراتبيّة قمعية شمولية، كانت المرأة إحدى ضحاياها. ومن ثمّ بذلت المرأة جهدا وإن اختلف من مكان إلى آخر للظفر بحقوقها الأساسية كالتعليم والزواج وصولا إلى حقها السياسي.

الشيء الثاني الذي أكدت عليه الدراسة أن الكتابة النسوية لم تختلف في هاجسها وقضاياها التي طرحتها عن الرواية السودانية التي يكتبها الرجال بصفة عامة. وأيضا في استعاراتها للتقنيات الروائية. فثمة مشتركات بعضها مشدود إلى تراث الرواية نفسه. حيث هيمنة الراوي الأنا في الكثير من الكتابات، حتى بدأت أقرب إلى الكتابة السيرية. فقد تمّ تمرير الكثير من التجارب الذاتية لبعض الكاتبات داخل المتون الروائية، على نحو ما نرى في "الفراغ العريض" لملكة الدار. فشخصية منى تكاد تتقاطع في الكثير منها مع شخصية ملك نفسها. وبالمثل بثينة خضر، مررت ذاتها الكاتبة في رواية "أغنية النار". وعلى نفس الشيء صارت رواية "إيرات" لسوزان كاشف، حيث مررت تجربة الهجرة والاغتراب داخل الرواية، وهي ذات التجربة التي مرت بها الكاتبة، بعد لجوئها إلى لندن.

وهناك من الكاتبات مَن مرّرن سيرة غيرية على نحو ما فعلت الكاتبة ليلى أبوالعلا في روايتها "حارة المغنى... ولّى المساء"، فقد زاوجت بين الخيال والواقع، وإن غلب عليها السّرد السيري، حيث تناولت سيرة عمّها الشاعر الغنائي الراحل "حسن عوض أبوالعلا" وقد ارتبط اسمه بتأليف الكثير من الأغنيات التي تغنّى بها عدد من المطربين السودانيين، فسردت عبر حكايتها تفاصيل حياته، وصولا إلى محنته بعد أن تعرض لحادث مأساوي في الإسكندرية بعد أن ارتطمت رأسه بصخرة أثناء ممارسته رياضة الغطس، فأصيب بشلل تام، وظلت آثار الحادثة ملازمة له حتى تاريخ وفاته في عام 1962.

كما تردّدت داخل الخطاب الروائي النسوي، ثيمات وأساليب جاءت في بعضها قديمة كالاعتماد على الحوارات بصفة مطلقة كما فعلت ملكة الفاضل في "الجدران القاسية" وإن كانت طبيعة التحقيقات التي أجريت مع صلاح بوصفه متهما، هي التي دفعت إلى غلبة الحوارات على السرد. وبالمثل غلب التداعي الحر في الكثير من الأعمال، حيث راحت الشخصيات تجتر ماضيها، وتستدعي إخفاقاتها وأيضا تسرد مأساتها، وهو ما جعل العمل يزاوج بين الغنائية والدرامية كما ظهر بصورة واضحة في "ابن الشمس".

لم تقدّم لنا الرواية النسوية صورة لرجل مشوّهٍ، أو حتى صورة سلبية له مقابل صورة مثالية للمرأة. بل على العكس تماما جاءت صورة الرجل وفقا لسياق ثقافي ساهم إلى حد كبير في تشكيله. ومن ثم كانت شخصيته حاملة لأنساق البيئة والجماعة التي ينتمي إليها. لذا رأينا صورة السيد، الحامي المحمّل بميراث مفاهيم جماعية في نظرته للمرأة التي يجب حمايتها من الرجل حتى ولو أدّى هذا إلى حرمانها من التعليم (سارة في الفراغ العريض، وفاطمة في الجدران القاسية)، أو بممارسة حقها في العمل (منى في الفراغ العريض)، أو الجور على حقها كي لا يطال صورة الرجل الدنس (فضيلة في رواية خيانتئذ).

مالت بعض الروايات إلى شعرنة السرد حيث تم توظيف الطاقة القصوى للغة الشعرية لإدماجها في السرد. كما في نص "فُلك الغواية" لآن الصافي، فلغة السرد تميل إلى اللغة الشعرية بدلالاتها الرمزية واستعاراتها وجمالياتها الخاصة. كما تتضمن مقاطع شعرية، وإن طغى عليها النفس الصوفي والرمز. نفس الشيء نراه في "خيانتئذ" لسارة حمزة الجاك، ولنتأمل هذا المقطع: "تسلقت أهدابك القوية المتراصة هذه، سوادها أعانني على التخفي من بؤبؤ عينيك، متلصصة كنت على من يقبع داخل هذه العيون العسلية الآخاذة التي تسلب القلوب، للأمانة كانت المساحة ضيقة لكنني تسللت، وجدت رمال بنية تحيط بواحة عسل نقي، كادت أنفاسي تنقطع ويدركني العطش لولا ارتشافي رشفتين من عسل الواحة" (ص، 43) وتارة أخرى والسارد يصف بحر القلزم "طاب له المقام بين فخذيها المتباعدين بفجور غرباء فرعاء مصقول عوارضها، لا تمشي لأن حياتها تنقضي إن غادرته".

يتردد شريط لغوي حافل باللغة المحلية الدارجة، في الكثير من النصوص، وهو ما يشي بالانغماس في المحلية، وكأنه مسعى حثيث للحفاظ على الهوية السودانية من الاندثار عبر هذه اللغة المحلية، ووصف الأزياء والعادات، والطقوس الغرائبية كحفلات الزار وغيرها التي تطرّد في الكثير من النصوص.

ثمة استعارة من الكاتبات لتقنيات حديثة كالحوارية وتعدّد الأصوات، وتشظي الحدث، داخل بعض النصوص الجديدة، في تمثّل واعٍ لطرائق الكتابة الجديدة، وآليات السرد التي أفرزتها نظرية الرواية، فقد وظفت بعض الكاتبات الكثير من هذه التقنيات، وإن كان تعامل بعض الكاتبات مع هذه التقنيات، تعامل المبتدئ على نحو ما نرى في رواية سارة عبدالمنعم "الملكة وصبى الأفيون" (2019) وهو ما يكشف عن هشاشة التجربة، فالكاتبة تعتمد أساليب سردية قديمة، حيث الإسهاب في الوصف، واللغة المتكلفة والحوارات الزائدة. فلنتأمل مثلا: "ولدت بلقيس في لحظة رحيل أمها سعاد. غادر أبوها البلاد. نشأت في دلال جدها إبراهيم، وعناد جدتها فاطمة. كانت طفلة شقية، وذكية، وعنيدة، وحزينة. اختبرت الحزن بسؤال أرهق طفولتها: "لماذا تركتني أمي وذهبت للسماء؟!" وكانت كلمات جدتها توقظ أحزانها لتتفاقم كلما صرخت بها "يوم أسود ذاك الذي سميت به بلقيس. غير أن جدها لم يكن يرى فيها غير تلك الملكة الساحرة". (ص، 18).

كما ثمة كاتبات مارسن لعبة تفتّت النهاية على وحدات النص، فبدت أشبه باستهلال للسرد، إلا أن الفكرة استمرت في معظم الوحدات، وقد كان غرضها إظهار الظلم الذي وقعت فيه شخصية فضيلة، في رواية خيانتئذ، إلا أن الإلحاح أضعف الهدف، وأصاب القارئ بالفتور، وتجاوزها إلى الوحدة الجديدة.

لم تبعد الروايات عن حاضرها، بل كانت ملتبسة به، متشابكة مع أزماته وصراعاته ومتغيراته التي انعكست على المجتمع، ومن ثمّ لا نجد ارتدادات للماضي أو أزمنة قديمة؛ حيث الحاضر هو البارز والطاغي، وإن كان ثمة ارتدادات زمنية فلا تتجاوز التاريخ الشخصي للبطل، باستثناء رواية "خيانتئذ" التي ارتد الزمن نسبيًا إلى الماضي حيث حقبة التاريخ الإسلامي، والسيطرة على ميناء سواكن وقصة زواج هارون الرشيد من ابنة سواكن. ما عدا ذلك فالحاضر هو المهيمن. الغريب أن المستقبل بأحلامه ورؤاه غائب تماما، كأن فقدان الثقة في الحاضر، خيّب الآمال في المستقبل. وهو ما ينصّ عن خيبة مطلقة في الحاضر ■

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا



محمد عبدالرسول

مقال

كاتبات سودانيات
ينازلن الذكورية والتمييز بالكلمات

منصور الصويم

الراصد لحراك الكتابة النسوية في السودان، سيلاحظ بلا شك، تلك النقلة الموضوعية والمفاهيمية الكبيرة التي طرأت على هذه الكتابة، متمرحلة منذ بداياتها التكوينية في أوائل الخمسينات من القرن الماضي، وإلى هذه اللحظة "الأدبية" شديدة الخصوصية، جراء علو صوتها السردي في مقابل الأشكال الأدبية الأخرى؛ وهو الحقل الذي سأركز عليه في هذه المقالة التحسسية، في محاولة لاكتشاف أهم سمات التغيرات التي حدثت لهذه الكتابة.

قبل الخوض في الحديث عن الكتابة النسوية السودانية، لا بد من عودة سريعة تُقدم لمحة موجزة عن شكل هذه الكتابة لدى الرائدات من الكاتبات والأديبات السودانيات. فالكتابة النسوية في السودان -حديثا- لم تتأخر كثيرا عن رصيفتها المدونة بواسطة كتاب ذكور – رجال؛ إذ سيلاحظ الراصد بيسر أن أول نص روائي طويل كتب في السودان يكاد يكون نسائيا خالصا، هذا إذا اعتمدنا رواية "الفراغ العريض" لملكة الدار محمد أحمد باعتبارها أول نص روائي سوداني – وهو أمر مختلف عليه بين النقاد-، فرواية "الفراغ العريض" وإن جاء نشرها متأخّرا (1970) إلا أنها كتبت في وقت باكر من عمر المدونة الروائية في السودان (أربعينات القرن الماضي) وتزامن مع لحظة نشر هذه الرواية المهمة حراك كتابي نسوي كبير مثلته كاتبات الستينات والسبعينات من الرائدات في السودان، سواء في الشعر أو المقال أو السرد، وربما يجدر أن أذكر منهن: الأستاذة آمال عباس، الصحافية والقاصة، والأستاذة زينب بليل، الروائية والقاصة، والأستاذة فاطمة السنوسي رائدة القصة القصيرة جدا في السودان والمنطقة العربية، والأستاذة بثينة خضر مكي، الروائية والقاصة، والأستاذة نجاة عثمان، المسرحية والشاعرة، وكثيرات أخريات مثلت تجربتهن في الكتابة لحظة تنويرية مهمة في بلد مثل السودان، لجرأتهن على اختراق مجال شبه منغلق حينها على فئة الرجال دون غيرهم، ولقدرتهن على إثارة مواضيع يمكن وصفها بالحساسة في ذلك الوقت، ولا يزال بعضها يمثل تلك الحساسية حتى هذه اللحظة.

وبصورة عامة يمكن توصيف كتابات الرائدات من الكاتبات السودانية، لا سيما في مجال السرد، بأنها كانت أميل إلى الموضوعات الاجتماعية المباشرة، ودون شك تلك التي تخص المرأة والطفل والأسرة، وقولبتها في حيّز قصصي بانورامي أقرب إلى الكتابة الرومانسية الفوقية دون الغوص أكثر لاستعراض موقف المرأة من قضاياها المصيرية -النسوية – وقضايا مجتمعها المرتبطة بشكل مباشر بتهميشها وتحجيمها.

في الكتابة النسوية السردية الحديثة، حدثت قفزة موضوعية ومفاهيمية هائلة، حيث اتجهت الكتابة بشكل مباشر إلى تناول قضايا المرأة من زاوية "نسوية" تخصصية بحتة، وذلك بالتركيز على قضايا الجندر والدين وموقع المرأة من الدولة وقوانينها وتشريعاتها المدنية. ومثلت أصوات نسوية متعددة هذا الاتجاه وبرزن فيه بشكل واضح مع اختلاف طرائقهن في الكتابة والزوايا التي اتخذنها منصة لتوجيه هذه الكتابة. استحضر من هذا الأسماء الروائية رانية مأمون "أبناء الشمس"، والروائية كلثوم فضل الله "الصدى الآخر للأماكن"، والروائية أسماء الشيخ "بستان الخوف"، والقاصة صفاء نقد، والقاصة صباح سنهوري، وأخريات.

سأركز في هذه الكتابة على ثلاثة نماذج، أرى أن كتابتهن تعطي مؤشرا واضحا على اتجاه الكتابة النسوية الحديثة في السودان.

الكاتبة الأولى التي سأتناولها هي الروائية والشاعرة والمترجمة، الدكتورة إشراقة مصطفى، وهي كاتبة سودانية مهاجرة مقيمة في النمسا، صدر لها عدد من الكتب في الشعر والترجمة والرواية والسيرة الذاتية، وسأركز هنا على كتابها في السيرة "أنثى الأنهار"، إذ في رأيي أنه يمثل نموذجا مثاليا لتطور الكتابة النسوية السودانية، وتفرع وتشعب وتعقد هذه الكتابة رغم انحيازها إلى خصوصية ظاهرة تختص بالمرأة وموقعها وموقفها من العالم ومن مجتمعها وتاريخها ودينها.

في هذه الكتابة الكاشفة تسرد إشراقة مصطفى سيرة نضال امرأة واجهت التمييز في مجتمعين يبدوان شكليا متناقضين، هما المجتمع السوداني بنظرته الدونية للمرأة، والمجتمع النمساوي – الأوروبي بنظرته العنصرية للأفريقي – الأسود. كتابة ناقدة وحارقة، دوّنت بلغة شعرية بهيّة، تناولت بذكاء سردي أعمق الإشكالات التي تواجه المرأة سواء في المجتمعات التقليدية أو داخل المجتمعات التي توصف بأنها حديثة أو حداثية، وأظهرت وعيا كبيرا لدى الكاتبة بقضايا المرأة وكيفية مواجهة التحديات التي تعترضها والمضي في طريق التنوير المنشود.


إيمان شقاق

الكاتبة الثانية التي استوقفتني تجربتها، هي الروائية سارة حمزة الجاك، الحائزة على جائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عن روايتها "خيانتئذ"، وهي الرواية التي ناقشت من خلالها مجمل إشكالات وقضايا المرأة السودانية من زاوية جندرية بحتة، حيث لم تترك قضية إلا وتناولتها بعين السرد الناقدة والفاحصة، ورغما عن تماس هذه الرواية مع موضوعات روائية أو سردية تم تناولها سابقا لدى الساردات الرائدات، إلا أن سارة الجاك اختلفت عنهن في إضفاء حالة من الوعي الكاشف بهذه القضايا النسوية – الاجتماعية والنفسية والوجودية، فالرواية تكافح عبر راويتها سماح حالة القمع الذكوري التي تطارد المرأة السودانية كاللعنة منذ طفولتها وإلى مماتها، سواء في بيت أسرتها أو في الجامعة، أو في بيت زوجها المفترض، وإن كان يمثل سطحيا وعيا ذكوريا متقدما.

الكاتبة الثالثة، التي مثلت كتابتها تقدما نوعيا على كتابة مثيلاتها من الرائدات، هي القاصة صباح سنهوري، صدرت لها المجموعة القصصية "مرايا"، وقدمت صباح من خلال نصوص هذه المجموعة شكلا مختلفا من الكتابة (نسوية وذكورية) من حيث الموضوعات والتقنيات، والجرأة على تناول القضايا والأزمات الوجودية الحساسة، ويمكن القول إن نصوص هذه المجموعة تعكس صورة متحدية لصوت المرأة السودانية الحديثة في تماسها مع قضايا الجنس والدين والسياسة، بحيث تبدو "صورة المرأة" هنا متجاوزة تماما لصورة المرأة التقليدية في أعمال الرائدات، فقضايا الحب والزواج والطلاق والعمل، لا تمثل شيئا يذكر هنا في مقابل مناقشة قضايا الجنس، وتحرر المرأة، والمثلية.

بلا شك، هذا عرض موجز وسريع، حاولت من خلاله تسليط الضوء، على النقلة التي حدثت "موضوعيا ومفاهيميا" للكتابة السردية النسوية في السودان، دون التركيز كثيرا على الطرائق الفنية لهذه النقلة، وهي متباينة ما بين التقليدية والحداثية بين طيف الكاتبات السودانيات الجديدات، كما أن عرض النماذج الثلاثة السابقة لا ينفي وجود أسماء أخرى مهمّة كان لكتابتها الأثر الكبير في إحداث هذه النقلة وجرّ الكتابة النسوية بصورة عامة إلى زاوية النسوي والخاص والجندري ■

كاتب وناقد من السودان

الكتابة النسوية في السودان

إطار معرفي

عماد البليك

في العام 1946 صدرت أول مجلة نسائية متخصصة في السودان تحمل اسم "بنت الوادي" في إشارة إلى وادي النيل، وقد أصدرتها السودانية تكوى سركسيان، الأرمنية الأصل، حيث استكتبت فيها العديد من الأقلام المثقفة السودانية حول قضايا المرأة في وقت لم يكن ذلك التقليد مألوفا في المجتمع السوداني، بل إنه في النصف الأول من القرن العشرين تكاد قضايا كتعليم البنات وقبلها محاربة التقاليد الضارة كالختان وغيرها تسيطر على الواجهة.

بشكل عام، لا يمكن فصل قضية الإبداع النسوي في السودان عن مجمل حراك المرأة السودانية في سعيها نحو التحرر وتشكيل كينونة الذات، وهو موضوع ارتبط لحد كبير بالتحديث مع مطلع القرن العشرين بدخول الاستعمار الإنكليزي البلاد ومعه تغيّرت الكثير من القيم والأفكار وكان للجاليات الأجنبية المتعددة التي ساهمت في النهضة السودانية، دور في تشكيل المستقبل بخصوص الثقافة عموما والإبداع النسوي كما في نموذج سركسيان ومبادرتها المذكورة.

قبل التحديث

قبل العام 1900 كانت مسألة تعليم المرأة تكاد تكون صفرا على الشمال، بحيث لا يمكن العثور على إطار بنيوي واضح لها عدا ما يمكن أن تتلقاه المرأة السودانية التقليدية من تعليم ديني بحت في خلاوي القرآن الكريم، أو الكتاتيب، وبحيث ظلت المرأة مرتبطة بالعمل في البيت والقيام بدور روتيني لا يتعدى خدمة الزوج وإنجاب الأبناء، وهذا لا يعني أن هناك إشارات متناثرة لنساء كان لهن دور بطولي في الحروب مثل مهيرة بنت عبود التي اشتهرت بدورها في مقاومة دخول الجيش التركي في شمال السودان عام 1821 عبر إلهاب المقاتلين الوطنيين بأشعار الحماسة التي تؤلفها.

وفي الماضي السحيق، فإن الممالك الوثنية في شمال السودان عند الكوشيين والنوبيين كان للمرأة دور كبير في مجتمعاتها، حيث تولت موقع الملكة وبالتالي مثلت رأس وهرم السلطة الاجتماعية في ذلك التاريخ، وهو ما ارتبط وقتذاك بالسياقات المتعلقة بطبيعة التكوين الاجتماعي وأنساق تفهم من خلال دراسة الإطار الأمومي للمجتمعات البدائية وكذلك الأديان القديمة.

الإطار الحديث

يعود الفضل إلى بابكر بدري (1861-1954) في ابتدار تعليم المرأة بشكله الحديث في السودان، حيث كان أول من افتتح مدرسة لتعليم البنات في عام 1907 بمدينة رفاعة، وقد كانت البداية بمنزله، حيث أدخل بناته في مدرسته المنزلية، ليبدأ بهن رسم حقبة جديدة من التعليم النسوي، وهي خطوة لم تمر بسهولة، في مجتمع لا يزال ينظر للمرأة في الدور التقليدي لها، وكان ثمة توجس كبير من تعليم المرأة ودخولها في الحياة الاجتماعية الفاعلة.

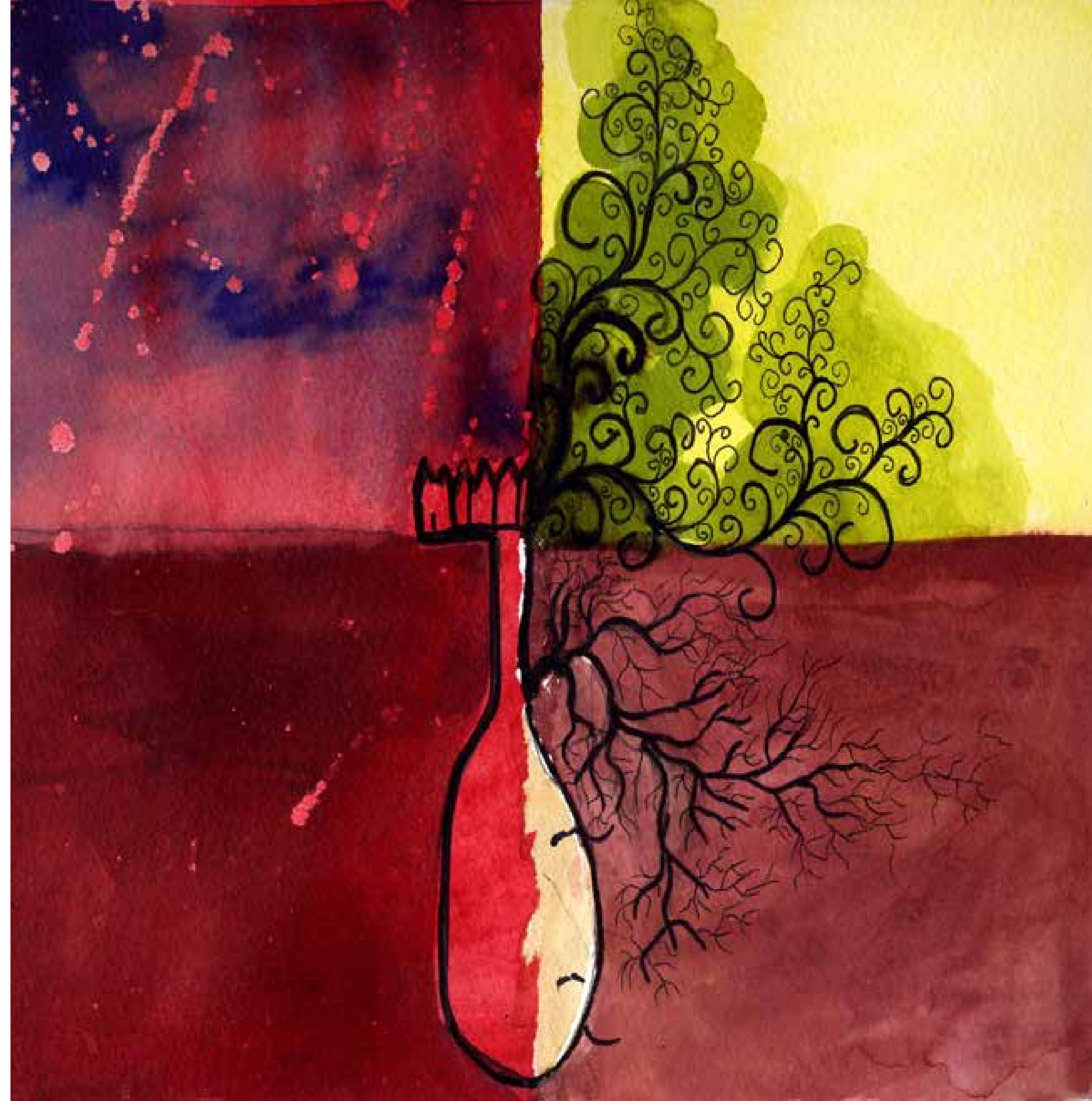
مع مرور الزمن ورغم المقاومة الاجتماعية فقد صار تعليم المرأة منتشرا وبوصول عام 1920 كانت هناك خمس مدارس في البلاد، وتوالي التدرج ليصبح تعليم البنت عاديا مع الوقت بانتشار المدارس والجامعات.

هذه السياقات ضرورية في إدراك أن الإبداع النسوي لحد ما هو وليد حركة التعليم والتحديث، وما عداه كان الإطار التقليدي للتعليم الديني الذي يعود عمره إلى ثلاثة قرون إلى الوراء، حيث يرد ذكر لذلك في كتاب "الطبقات" لود ضيف الله من أن بنات الشيوخ وعلماء الدين كان لهن نصيب من التعليم والإدراك في شؤون الدين والفقه والحساب.

الصحافة والكتابة

برغم التحديات العديدة، فإن المرأة اليوم صارت موجودة على الصعيد الصحافي والكتابة بشكل عام ومشاركة في الإبداع عامة بشكل فاعل، لولا أن الإطار النوعي والجمالي لا يزال ينتظره الكثير من العمل.

وبالعودة إلى الأرقام فإنه وحتى العام 2010 فإن عدد الصحافيات في السودان اللائي اجتزن القيد الصحافي بلغ 1476 فيما كان عدد المسجلات بوصفهن عضوات بالاتحاد العام للصحافيين 476 صحفية. وقد ساهمت المرأة في هذا الإطار في حفز وتحريك قضايا المرأة ومسائل الحريات وتعرضت للمضايقات والاعتقال في الكثير من الأحيان لمواقفها؛ وهناك من حصلت على جوائز عالية كالصحافية أمل هباني التي عرفت بقلمها الجسور، وقد نالت جائزة حرية الصحافة للعام 2018 التي تمنحها لجنة حماية الصحافيين في نيويورك، وقبلها في العام 2014، جائزة (قنيتا ساقان) المقدمة من منظمة العفو الدولية.



إيمان شقاق

ترى بخيتة أمين وهي صحافية مخضرمة في كتابها "الصحافة النسائية في السودان" (2010) أن "العلاقة بين الصحافة النسائية وتعليم المرأة كانت علاقة تبادلية حيث شكّلت المتعلمات الأوليات نواة الصحافة النسائية في نمطيها اللذين ظهرت بهما، أي عندما كانت مجرد صفحات لشؤون المرأة في الصحف اليومية أو بعد أن صارت صحافة مستقلة بذاتها".

ملكة الدار: التعليم والكتابة

مثلت الصحافة عموما مدخل المرأة السودانية للكتابة الإبداعية وذلك منذ الثلاثينات، وترادف ذلك مع اتجاه المرأة أيضا إلى حقل التعليم وعملها كمعلمة في المدارس. وهنا يشار إلى أول امرأة سودانية كتبت الرواية -ربما قبل الرجل- بحسب المتوفر إلى اليوم من المصادر، كانت تعمل في الحقل التعليمي. وهي ملكة الدار محمد التي كتبت رواية "الفراغ العريض" التي يعتبرها أغلب المؤرخين

الأدبيين أول رواية سودانية، وقد كتبتها عام 1948 ولم تنشر إلا عام 1970.

بالنسبة إلى ملكة الدار فقد كانت متعددة المواهب من عازفة بيانو إلى قاصة وملحنة، وفي الإطار القصصي فقد سعت إلى المشاركة في المسابقات الإذاعية وفازت لها قصة في عام 1947 بالإذاعة السودانية وأخرى في عام 1968 بإذاعة "ركن السودان" من القاهرة. ولعل ذلك الفوز المبكر إشارة إلى تقدم النص النسوي؛ على الأقل موضعه الاجتماعي في المعالجات المطلوبة للقضايا النسوية.

اللحظة الراهنة

من جيل ملكة الدار إلى اليوم فقد أصبح في السودان عدد كبير من الكاتبات اللائي يكتبن القصص القصيرة والرواية بالإضافة إلى المئات من الصحافيات اللائي يسطرّن يوميا آراءهن حول مختلف القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الصحافة السودانية، بحيث صار قلم المرأة له دور لا يمكن الاستهانة به في حركة التغيير والتفكير في مستقبل البلاد وفي نسج أفق الحياة الأفضل.

ومع ما يثيره مصطلح "الأدب النسوي" أو الكتابة النسوية من تحفظ لدى البعض، فإن ثمة اتجاها نقديا لا يزال ينظر إلى كتابات المرأة السودانية وفق هذا الإطار، وهو ما حاول الناقد الفاتح ميكا تقليل الفجوة بشأنه في ورقة تتعلق بهذا الموضوع، إذ ذهب إلى أن "الكتابة عن الأدب النسائي ليست دعوة للتمرد على سلطة الرجل، وإنما السير جنبا إلى جنب من غير استلاب ودعوة للتقارب والتمازج والانصهار.. وليس دعوة للفصل". وسوف يواجه الباحث في الشأن الأدبي السوداني، بقصور كبير في تتبع حركة الكتابة النسوية، وهو جزء من إشكال عميق في التأريخ للأدب والفنون عامة في السودان، وغياب التوثيق والدراسات النقدية أو الجامعة.

الحركة الاستثناء

بالعودة إلى محاولة تتبع هذا الأثر، فسوف نجد أن مجلة "بنت الوادي" لسركسيان توقفت بعد عامين من صدورها بسبب غياب التمويل، حيث كانت ناشرتها تدفع عليها من مالها الخاص، ولم تبزغ بعضها إشراقة جديدة إلا في 1956-1957 عندما أصدرت حاجة كاشف بدري مجلة باسم "القافلة" ذات طابع ثقافي جاءت بمشاركة بين الأقلام الرجالة والنسوية معا وحققت انتشارا لا بأس به، وكانت مشعلا صغيرا في عتمة كبيرة، وجاء صدورها في فترة الاستقلال الذي تحقق في الأول من يناير 1956 وعنيت بالأدب الشعبي والأضواء السياسية وحقوق المرأة.

مع مرور السنين، فإن المجلات النسوية توالت في أوقات متفاوتة لتساهم في إبراز الكتابة النسوية لا سيما في إطارها الاجتماعي والاهتمام الأكبر بقضايا المرأة السودانية، هذا الملمح الذي سوف نجده يسيطر على كتابة المرأة السودانية إلى اليوم برغم أن هناك استثناءات قليلة خرجت عن هذا المسار في محاولة إبداع نصوص في موضوعات عامة تدور في مجمل التجربة الاجتماعية الحديثة، مثل رواية "ابن الشمس" لرانيا مأمون التي تحكي عن طبقة المتشردين الذين يعرفون باسم "الشمّاسة" في السودان، وهي تعبر عن نقلة في تصور الرؤية الجمالية في إطار أدب المرأة في السودان.

حضور الشعر

على مستوى ثان فإن المرأة السودانية حاضرة في الشعر بدرجة كبيرة منذ فجر الجدات والحكّامات في التراث الشعبي، وبراعتهن في نسج الأشعار باللغة الدارجة التي تعبر عن الاحتفاء بالبطولة والأبناء والتحفيز على القيم الجميلة كالشهامة والكرم والرجولة، والغريب أن هذا النوع من الشعر تقوله المرأة لتصنع به رجلا وليس العكس، إذ لا يلعب دورا في قضايا المرأة نفسها.

وإلى اليوم فالمرأة لها الحضور الأوضح في الشعر المكتوب والمنطوق بالدارجة السودانية وهو ما يتضح في البرامج التلفزيونية الكثيفة في هذا الباب. لكن هناك شاعرات لهن حضور في القصيدة الفصحى برغم قلة الإنتاج الشعري النسوي هنا، قياسا مع الميل إلى كتابة النصوص القصصية والرواية اليوم.

مسيرة التحديات

ساهمت أقلام نسوية رائدة مثل نفيسة الشرقاوي وبثينة خضر مكي وزينب بليل في نسج الإبداع النسوي القصصي والروائي الحديث في السودان، وعملن رغم كافة الظروف العسيرة على الاستمرار في الإنتاج والعمل بكل إخلاص لمهمة الكتابة في ظل تحديات اجتماعية واقتصادية قاسية.

وقد أشارت الشرقاوي في مقابلة صحافية عام 2000 إلى أنها عاجزة عن النشر ولديها سبع مجموعات حبيسة الأدراج، ولهذا تكتفي بالنشر في الصحف، وقد يكون هذا الواقع تغير بعض الشيء اليوم، لكن الأفق لا يزال صعبا، فعمليات النشر بالإضافة إلى دور المرأة الاجتماعي تقف حاجزا دون انتشار الكتابة النسوية.

غير أن البدايات دائما ما تكون صعبة، لهذا فإن أغلب الإنتاج النسوي في طور الريادة لم يجمع في مجموعات قصصية مثلا وظل في الصحف غالبا وحيث يمكن الإشارة إلى أسماء مثل الصحافية آمال عباس التي كتبت قصصا مبكرة حول أزمات المرأة في المجتمع الذكوري، وكذلك القاصة آمنة أحمد يونس في الخمسينات التي دارت أيضا في فلك التحرر، وغيرهن.

اليوم لدينا جيل من الكاتبات في القصة القصيرة والرواية، على سبيل المثال: سارة الجاك، وسوزان كاشف، وإشراقة مصطفى، وآن الصافي، وليلى أبوالعلاء والأخيرة وجدت انتشارا أوسع باعتبار أنها تكتب بالإنكليزية وتعيش في لندن، لهذا عرفت في الأوساط الغربية بدرجة أوضح، وقد سبق لها أن فازت بجائزة كين للأدب الأفريقي، وهي تعالج موضوعات لم تخرج عن قضايا المرأة والانتقال بين مجتمعين شرقي وغربي ■

إيمان شقاق

حلقة دراسية في الكتابة الإبداعية

نجلاء عثمان التوم

ضحى شتوي، القرن الماضي، السودان. خرجت أختان، لنقل الأخت ألف والأخت باء، تردان الماء في محلة بحر سماحة قبالة الحلفايا. ثمة مزارع، لنقل المزارع جيم، غير بعيد عن أنظارهما. الأخت باء تتقدم خطوات داخل الماء وتنحني لترد. الأخت ألف تصرخ. المزارع جيم ينتبه ويركض باتجاه الصرخة.

الأخت ألف: في شي ختف باء، أظنو تمساح!

المزارع جيم: وين؟ وين؟

الأخت ألف: هنا، هنا دة.

المزارع جيم يقفز قاصدا قاع النيل.

الآن، لدينا مزارع غائص. هذه لحظة طويلة جدا ولولبية. فكروا في شعور فصامي لا يمكن فيه التمييز بين الواقع والخيال، أو مادة متذبذبة حية منتجة للطاقة. بالنسبة لي هي لحظة يمكن أن تتقاطع مع سقوط مادلين من برج الجرس في فيلم Vertigo. وجد جيم غائص تمساحا عشاريا بين فكيه الأخت باء. الاحتمال الآخر أن يكون وجد الأخت باء بين فكي عشاري، هذا شيء يجب أن تقرروا بشأنه. غرز جيم خنجره في عين عشاري. لا نعرف ما إن كانت عين يمنى أو يسرى. انتفض العشاري وألقى باء على الضفة، ثم ضرب بذيله جيم وألقاه على الضفة كذلك. أخذت جماعة باء وجيم إلى المستشفى. لم يرد ذكر التمساح الذي فقد عينه. باء لم تمت، جيم لم ينج. هذه هي المعطيات، قصة واقعية.

المطلوب:

تخيل بعض الطرق الممكنة لكتابة هذه القصة.

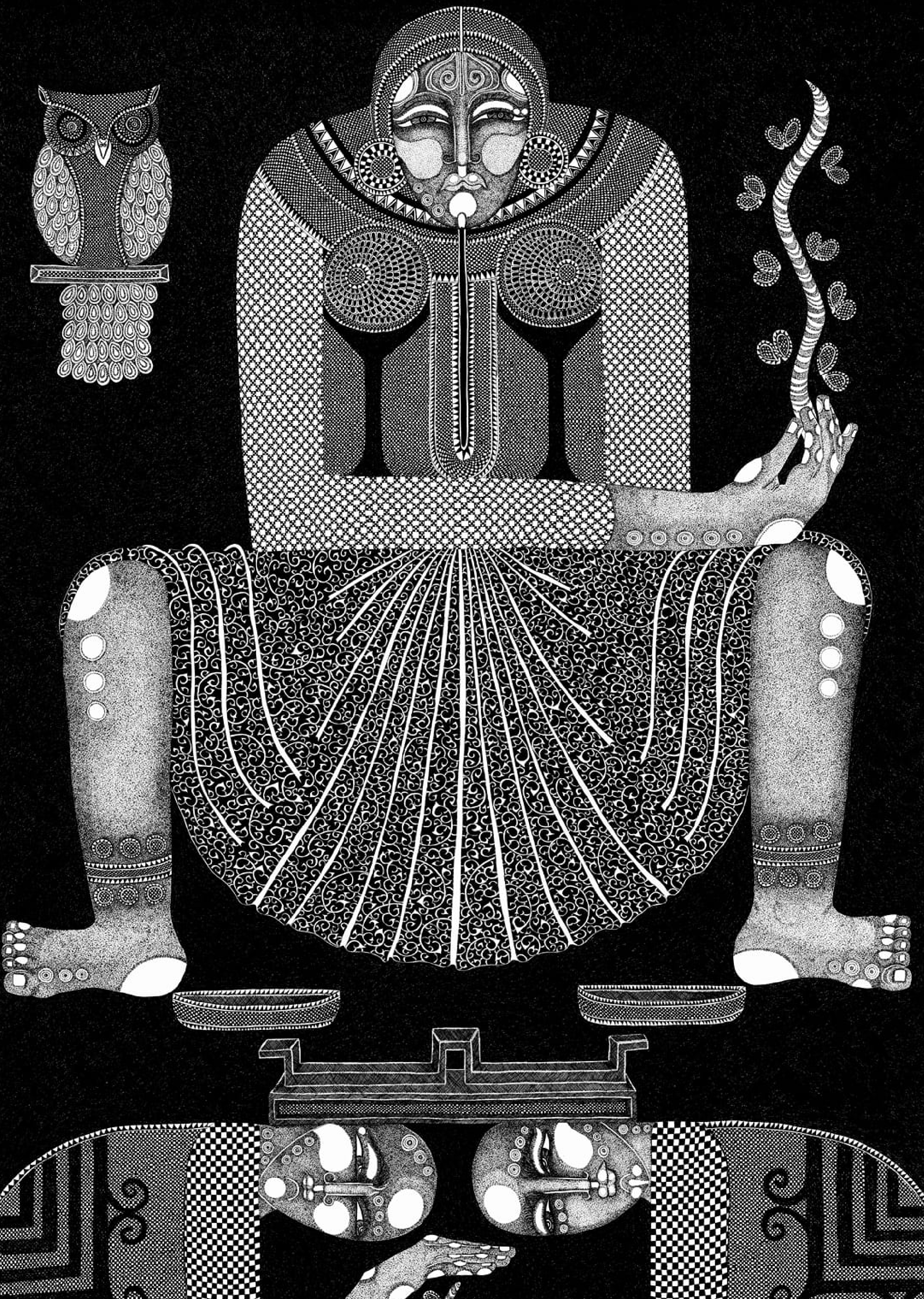
هذا التمرين تمرين تعرض، لا تحاولوا حماية شيء، كما لا تنشغلوا بالأشياء المورقة.

بعض الخطوط العريضة: 1) المنظور. 2) فراغات اللامتعين. لا تحاولوا الإحاطة، لكن، يجب هندسة فراغات وجيوب تسمح باستحضار الظل القوي للأشياء التي تظل صامتة ولا نعرف إن كانت ذات صلة. كان المزارع جيم عاري الصدر، مثلا. الأخت ألف كانت عارية بالكامل. الشمس قوية والماء أقوى منها، والتمساح أقوى منهما. كما لحظة اختلاط ظل المزارع جيم بجسده المتسارع. فكروا في الحكاية من ناحية زمنية، ليس التسلسل فحسب بل كيف يحضر الزمن فيها. هل الزمن فيها خطي، دائري، لولبي؟ هل يمضي باتساق؟ هل هي حكاية ذات نهاية مثلا؟ هل هي جزء من حكاية مستمرة؟ متى بدأت؟ عند حضور الأختين ألف وباء إلى الضفة؟ أم عند الحضور الأبكر للمزارع جيم؟ أم عند حضور العشاري؟ تذكروا أن "العناصر المختلفة لا تخضع للقوانين نفسها"، كما يردد الشاعر محجوب كبلو، مثلا تمساح النيل والسلاحف من أقدم الكائنات صحيح؟ أقدم من الديناصورات حتى؟ ماذا يعنيه القول إن تمساحا "حضر"؟ خصوصا أن لا أحد تمكن من رؤيته في الحادثة، ليس حتى باء، وبالأخص ليس جيم لأن جيم لم ينج من تلك الحادثة؟ التمساح حاضر أبدي، بإمكانه استنزاف الزمن، كل ما حدث أنه التقى، كما يفعل دائما، مع عناصر متنافرة طارئة أكثر منه، ربما حكايتنا بدأت في عصر ما قبل التاريخ.

من ناحية البناء، هل ثمة مركز في الحكاية؟ كيف يتداخل ذلك مع مسألة الأجناس الأدبية؟ هل ما حدث هو تراجيديا مركزها المزارع جيم؟ أم معجزة رومانسية مركزها الأخت باء؟ أم معركة أسطورية رمزية مع الخلود مركزها تمساح؟ ما هو الغرائبي هنا؟ تناول برمائي لوجبته، أم قفز بري على برمائي يتناول وجبته؟ هل هناك تمثيل واضح للخير والشر؟ ما هي منطلقاته؟ فكروا في انعزال مصائرنا وتشابهها. فكروا في قرارات متخذة بسرعة البرق، قرارات خطرة، مثل الأكل، وقرارات خطرة مثل الفداء. هل يمكن للإنسان التصرف كفهد منطلق بتسارع شاذ؟

هل تنظرون إلى الوقائع منفردة أم كونها جزءا من نظام أوسع؟ هل النظام يطرأ فيه الوجود أم يطرأ فيه العدم؟ هل هناك أخلاقيات واضحة تبرر الخط السردي الذي تختارونه؟ من ناحية أخلاقية إنسانوية التمساح في أهمية الفتاة، هل يجب أن ينعكس ذلك على حصة التمساح في الرواية؟ هل صوته حاضر؟ بوصفه ماذا؟ وحش؟ أم عنصر جوهري ينضوي على الخير الأعظم وعلى عدالة متعالية؟ إن حصة التمساح في الرواية مسألة عدالة أليس كذلك؟ هل تتحرك السرديات تحت ضغط العدالة؟ لكن الأهم من ذلك هو مشكلة حضور التمساح من خلال حضور الكاتب، وهنا تبرز مشكلة التخوم بين ذات الكاتب ومواضيعه، واللغة التي تصهر ذات الكاتب فتذوب في مواضيعه، هذه التحركات الخفية هل تحدث بين كل كلمة وكلمة في الكتابة أم هي ترسم حدود شرطية تدخل الكاتب وتحجبه عن ذاته وعن موضوعاته؟

أمل بشير



أمل بشير

هل ثمة حدث فلسفي هنا؟ ما هو هذا الحدث؟ هل يمكنكم توليد وضع من هذه الأحداث يسمح بالعثور على حقيقة؟ بالنسبة لباديو على سبيل المثال، الحدث، المتعدد، بالضرورة، هو جرح في نظام الأشياء يسمح للحقيقة بالتجلي على نحو خاطف متلاش. ما هي الحقيقة التي خطفا تمر؟ لماذا هي تخص المجموع؟ لا تهملوا الصمت المحيط بتجلي الحقيقة، إنه في أهمية الذات التي تستقبلها. طبعا معلوم أن الذات تخلقت لحظة استقبالها الحقيقة، أن تظل ذاتا شيء غير مؤكد. على ذلك يتعقد الاستقبال لأن الذات تتلاشى رغم أنها مستمرة في التعدد، في المجموع، في شكل فوائت غير مستقرة. قال نيتشه يجب ألا نستقبل الحقيقة منفردين، أليس كذلك؟ وأضاف ولا يحب أن نبحث عنها منفردين، ماذا يعني بالضبط؟ الآن، كيف يمكن أن نبحث عن الحقيقة "غير منفردين"، لاحظوا أن الفرد نفسه، في لحظة الحقيقة أو الذات، يتحرك في مجالات متلاشية، كما تقدم. الحل أن نيتشه أراد أن يوضح أن السعي إلى الحقيقة لا يمكن إلا أن يكون فرديا، لكن التنقيب يتم دائما في البروق والتهتكات في غشاء ما أسماه الجذر المشترك. في هذه اللحظة الفردية السائلة يكون الفرد هو المجموع بصورة جذرية، كيف؟ لأن استقباله الحقيقة يحدث توترا في الغشاء الجماعي، الفرد يفيض. هذه هي لحظة الفرد الجذري، الفرد في أشد حالاته حتى أنه المجموع. هذه الأشياء تحدث طبعا خارج القيمة الرأسمالية، لذلك الفرد الجذري تهديد جدي لحضارتنا الحالية. الرأسمالية تقيس، الفرد الجذري يفيض. الفرد الجذري متصوف.

في قصة الباء والألف والجيم يقف التمساح وحيدا، لماذا ليس لديه حرف؟ إن استخدام الحروف جعل من عناصر القصة شيئا أكثر قليلا من عناصر أليس كذلك؟ حتى لو استبدلنا الحروف بأعداد، الأخت 1، الأخت 2، لظل التمساح وحيدا، لكن سيكون معه المزارع وحيدا أيضا، لأن المزارع ليس الأخت، إلى حين، لأنه سيكون الأخت باء في لحظة معينة من تبادل الأدوار، قصة فداء كلاسيكية. أقترح هذا التسلسل: كان ستكون هناك أخت 2،1، أخت 1 ناقص أخت 2، مزارع 1، مزارع 1 يؤول إلى أخت 2، وتمساح 1، وتمساح يؤول إلى تمساح بأخت، ثم تمساح ناقص عين ناقص أخت. ومزارع ناقص مزارع . لماذا لم نسبغ على التمساح بحرف آخر؟ لقد أبقيناه في حدوده. إن التمساح يحضر أكثر في اسمه الجمعي، أي مجموع معرفتنا به. في السودان القديم يوهب التمساح العروس في طقس الفداء. هل ثمة لحظة يحضر فيها إمكان الأسطورة، لحظة بارقة يكون فيها المشهد مشهد لقاء وليس مشهد افتراس، تذكروا أن كل لقاء فيه درجة افتراس معينة. أن تكون باء عروس التمساح، صلة قديمة، صحيح؟ ما يترك ألف وجيم في الخارج، وحيدين في أرض غير معرفة، وحيدين، لا يجب إهمال ما يمكن أن يترتب على ذلك، لكن الطقس لم يكتمل، الفداء الجماعي فشل، هل ستحل الكوارث على القرية، لماذا تدخل المزارع جيم وفرض فداءه الشخصي؟

نقطة أخيرة للتفكير قبل البدء في التمرين: مجاز العين المفقوءة. فقأ أوديب عينيه، لدينا مجاز معين للعين المفقوءة، لكن عين تمساح مفقوءة شيء آخر، ربما يكون هذا هو الحدث الأهم في القصة، ولادة مجاز جديد لا نعرف مصيره، هل يتفاقم في حيز الموجودات، أم يندثر بسرعة؟ عين التمساح مجاز مفتوح، أعذر وبريء، مجاز عين تمساح ليس كمجاز عيني أرنب مذعور، هذا الأخير راسخ. الأرنب بطبيعة الحال لا يمكن إلا أن يكون مذعورا، إنني أتحدث عن الأرانب الطبيعية وليست تلك الأشياء التي تحضرونها إلى الحيشان. أرنب الشقوق الخائف. إذا فكرنا في الكائنات بوصفها أبجدية لكان الأرنب هو حرف الخوف، أليس كذلك؟ إنه الطريدة الأصلية. عين التمساح في المقابل شيء غير مكتشف، هل يمكن أن تكون هي الأخرى طريدة؟ من يهدد شيء قديم مثل تمساح؟ هل تعرفون من يشكل خطرا حيويا على التماسيح؟ ما هو العدو الحيوي للتمساح؟ خمنوا. ليس صحيحا، العدو الطبيعي للتمساح يشمل الفهود، النمور، أفعى الأناكوندا. ضد كائن برمائي لا نجد عدوا برمائيا واحدا، كلها حيوانات سهول استوائية! يستهدفون التماسيح اليافعة، التمساح البالغ لا عدو له. ربما عدو التمساح الحقيقي هو الظواهر الكبرى، مثل تكوّن بحيرة بركانية عذبة تسمح بنشوء أنواع جديدة، هجرات الطيور، الكوابيس الكوكبية، ذكريات القواقع والسلاحف، أو شيء مادي أكثر مثل الاحتباس الحراري الذي يجفف الأنهار. لن يتمكن التمساح من اللجوء إلى قانون التطور، لأنه غير مدرب على التطور، لم يتطور التمساح منذ أن صار تمساحا. سيفنى، مع كوكب البلاستيك. ليس من تمساح في مستقبل هذه القصة. كما أن القصة نفسها ستختفي بعد قليل، تنحاز لمستقبلها الصفري، بشكل طبيعي، رهط كبير من الشعراء والفنانين والمتصوفة يفعلون ذلك يوميا، يختفون، في أصفارهم الخاصة.

في القصة أشياء متروكة يجب وضعها على الكاهل، بشكل غير محسوس لكن مباشر: هل كان من الأفضل للإنسان أن ينقذ؟ فكروا في الأخت باء كفريسة مستمرة، في الزمن، استمرار لحظة سقوط المزارع في قاع النيل، استمرار الدوار، لأن مادلين سقطت بالفعل، لكنها لم تسقط أبدا. ثم هناك عين مفقوءة تسبح مع الحيتان والظلام اللانهائي والصمت ■

شاعرة من السودان

مقال

في زيارة لوحة

إيمان شقاق



زرت لوحة إبراهيم الصلحي "النداء الأخير" المعروضة بمتحف الشارقة للفنون. بعد تلك الزيارة أصبحت اللوحة بيتي في الغربة، فأنا غريبة في أرض غريبة، أقوم بزيارتها كل يوم تقريبا للاستمتاع برفقتها. أعلم أن ذلك قد يبدو وكأنه خطاب مشحون عاطفيا، لكن بصدق هذا ما أشعر به. لا أتطلع الآن إلى الكتابة، كمؤرخة أو ناقدة. إنما أكتب عن مشاعري تجاه اللوحة، وامتدادا نحو إبراهيم الصلحي كفنان تشكيلي أقدّر وأحب أعماله. تُعرض أعماله في متاحف العالم، وللأسف لا نكاد نتعرّف عليها لأسباب لا تسمح هذه المساحة السانحة بذكرها، لكن لا بدّ من الرجوع إليها، هو منّا ونحن منه وجذوره تمتد كامتداد شجرة الحراز في أرض هذه البلاد.

في كلّ مرة أزور فيها لوحة "النداء الأخير"، أشعر بالحاجة إلى العودة لرؤيتها مرة أخرى. أعلم أن البعض من الزائرين قد يمرّون عليها سريعا، إلا إذا كانوا على علم بمن رسمها. وذلك لأن ألوانها خافتة إلى جانب سكون إيقاعها وأشكالها الدقيقة الرقيقة. أرى أنها لوحة مليئة بالسكينة، على الرغم من أنها تعجّ بالحياة، يمكن سماعها ومشاهدتها، يحتاج الناظر إليها قدرا ليس باليسير من الحساسية ليتمكن من الانتباه إليها. لا شيء فيها يصرخ للرائي، أن "انظر إليّ"! كما هو متوقع من الأعمال الفنية بشكل عام، لجذب الانتباه والأنظار بصورة فيها شيء من الصخب؛ سواء بالألوان المتضادة عالية التشبّع والوضوح والأشكال المتضادة، كما هو الحال في أغلب أعمال الفنون البصرية، فنحن في عالم مليء بالمنافسة البصرية ولا عتب على الصخب، فجميع الأعمال الفنية للعرض في نهاية المطاف.

"النداء الأخير" تشبه لمسة لطيفة، كما أنها تجذبُ الناظر لها بهدوء ليكون بقربها. أغلب الكتابات التي قرأتها في ما يتعلق بهذه اللوحة كانت تعتني بـ"القناع الأفريقي" في مركز اللوحة، وهو نقطة محورية، لا أنفي ذلك. لكنّي أودُّ أن أذكر بعض المفردات الأخرى التي تظهر في اللوحة، وأرى أنها مؤثرة بنفس المقدار.

"عصفور دوري منزلي"، هذه العصافير الصغيرة معروفة في السودان باسم "طيور الجنة"، الذكور منها لونها يميل إلى الحمرة، وباللوحة يظهر هذا العصفور المائل إلى الحمرة بجوار القناع الأسود الصغير في وسط اللوحة. في بعض أجزاء السودان يعتقد الناس أن الشخص الميت يرجع على هيئة عصافير الجنة إذا كان طيّب السيرة. كما أن هناك طيورا أخرى تدخل هذه القائمة مثل "القُمري" والغراب وغيرها من الطيور.

في وسط اللوحة، وإلى الجانب الأيسر من الدائرة مركز اللوحة، نرى أن الصلحي قام برسم مُبسّط لطائر غينيا (جداد الوادي/ الدجاج الحبشي)، احتفظ في الرسم بزخارف الطائر الجميلة وتفاصيلها المعقدة والمحبوبة في آن، يظهر الطائر وكأنه يخرج عن الدائرة في منتصف اللوحة متجها إلى اليسار وكأنه يكمل قوس الدائرة من هذه الجهة. وقد أنساني السفر والترحال أغنية "حمام الوادي يا راحل"، فحسبت أنها "جداد الوادي يا راحل"، ياللعجب! وقد كتبتُ ذلك في النسخة الأصلية من هذا المقال، ولم أنتبه لذلك إلّا حين اشتغالي على الترجمة، فحسبت أن حركة الطائر وخروجه من الدائرة دلالة وإشارة لهجرته، لكن جداد الوادي من الطيور غير المهاجرة، لذا لزم التنويه لمن قرأ النسخة الإنكليزية من المقال، إلى حين تعديلها.



"النداء الأخير"، إبراهيم الصلحي، 1964، زيت على قماش

تظهر حمامة صغيرة راقصة على الجزء العلوي الأيمن من اللوحة. ذكرتني طفولتي، وقد كان لكل جدة، على أقل تقدير وحسب من زرتهن، عدد من الحمامات الراقصة في أسراب الحمام الخاصة بهن. للحمام الراقص ذيل كثيف وريشات تغطي الأقدام وتقف الحمامات في أغلب الأحوال بصورة فيها اعتداد، وتظهر حمامة الصلحي بنفس الوصف.

حمائم الحداد، وكما نسميها في السودان "قمرية أو قمري"، تظهر واحدة بلون أزرق فاتح، واثنتان بنفس لون الخلفية لكنهما تظهران بخطوط رفيعة، وجميعها تحط على الجزء العلوي من النص المكتوب على الزاوية اليمنى من اللوحة.

أرى أن اللوحة تظهر السودان بصورة حميمة، وتحتفي بالحياة، في احتفالها بالطيور وتظهر مدى ارتباطنا بها. فالطيور من أكثر الحيوانات المحببة، وتظهر هذه المحبة في الأغاني العاطفية والوطنية وفي القصائد، اللوحات، وفي أغاني الأطفال وألعابهم، وفي الأحاجي والكتابات النوبية القديمة والزخارف والتطريز. لنا معها علاقة قوية تتجاوز الحياة إلى الموت وما بعده. انظروا اللوحة ربما عثرتم على طيور أخرى لم أذكرها ■

فنانة تشكيلية من السودان

إشارة

النص كتب بالإنكليزية وترجمته عزة نورالدين

شهادات

في تجربة الكتابة

أكبر الفخاخ هو فخ التصنيف «أدب نسوي» الذي يطرح على الكاتبة والأديبة سؤالا مربكا عن ماهية الأدب النسوي وكيف ومتى تم التصنيف وعى أي أسس ومعاير

سؤال مربك

ملكة الفاضل

تبقى الذات الكاتبة للمرأة، ذاتاً قلقة تُعبر عن همومها وفق ما يسمح الرقيب الداخلي الذي يسكنها، تحمل مسؤولية الكتابة منحى جماليا يفوق سقف حريتها المسموح به، فالضلع الأ عوج من الخوف لازال ينري ويدافع عن المرأة الساكنة في الغرفة المغلقة

النص الابداعي وجنس الكاتب

إيمان المازري

لا تختلف الكتابة النسوية السودانية عن مثيلاتها في العالم العربي، حيث يتشابه الواقع المعيش لل مرأة العربية والأفريقية من حيث
الهيمنة الذكورية، ولكن ن ظرا لكون المجتمع السوداني أكر تعقيدا،
نسبة إلى تعدد الإثنيات والأديان والثقافات وأيضا اللهجات، ربما يكون هذا هو الاختلاف الوحيد

المرأة والكتابة والمجتمع

سوزان كاشف

حسين جمعان



سؤال مربك

ملكة الفاضل



أكبر الفخاخ هو فخ التصنيف "أدب نسوي" الذي يرفع أمام الكاتبة والأديبة سؤالا مربكا عن ماهية الأدب النسوي وكيف ومتى تم التصنيف وعلى أي أسس ومعايير مما يجعل الارتباك واقعا بحيث تظل تتساءل إن كان عليها أن تكون على سجيتها تكتب كما شاءت لها ملكاتها أم تلزم جانب الحذر والتوجس في كل ما تكتب. أحسب أن الكتابة ليست سوى انفعال بهمّ إنساني يجعلك تعبر عنه بقصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية أو مقال. والهموم الإنسانية مشتركة بين الجنسين وما يهم الرجل يهم المرأة بدرجات متفاوتة والتعبير عنه يبرز قدرة أي منهما على الإبداع. التصنيف النوعي في الأدب يجعل الكثيرين يتوقعون من هذه المبدعة أو تلك روايات ذات نكهة محددة ويكبلونها بفكرة أن ما تحكي عنه ليس سوى تجربتها الشخصية وقد يدفعون بها إلى الهروب إلى مجالات يقصر قلمها عن التعبير فيها كما تود. روايتي الأولى "الجدران القاسية" أثارت دهشة البعض إن لم يكن استنكارهم لأنها تناولت ما يحدث داخل المعتقلات من تعذيب وهو في رأيهم ليس بمجال تكون فيه المبدعة كما ينبغي أن تكون. رؤيتي أن التعذيب قضية إنسانية أرهقت البشر على مدى التاريخ وأن تشكّل هذه القضية بعض اهتماماتي لهو أمر ملح. السياسة نفسها تدير أمور البشر وهي على نحو أو آخر تتدخل في حياتك أو حياة الأقربين لك وليس من المعقول أن تتجاهل تأثيراتها التي تكتب قصصا واقعية تتراوح بين المأساة والملهاة في كل يوم. قبل أيام كنا نناقش في لقاء لبعض الأديبات السودانيات مسألة المتاعب التي تلاقيها الواحدة منا في عالم الكتابة وكان هناك شبه إجماع على أن الاحتفاء بالمبدعة ليس بدرجة تسهّل حظها في الانتشار، وربما النظرة ذاتها التي جعلت بعض أديبات القرنين التاسع عشر والعشرين في الغرب يلجأن إلى انتحال أسماء ذكورية ليجدن فرصة لنشر أعمالهن ما زالت سائدة على نحو آخر. مشواري في عالم الأدب بدأ من المدرسة ثم الجامعة حيث كنت أكتب القصص القصيرة والشعر وأنشرهما في المجلات الحائطية وبعض إنتاجي أدخل مصطلح الجوائز في قاموسي. أول إنتاجي الذي نشرته لي صحيفة الخرطوم التي كانت تصدر من القاهرة عبارة عن قصة قصيرة بعنوان "العريس". الأثر الذي يحدثه نشر مادة لك لا يقل عن الأثر الذي تحدثه جائزة تنالها في مسابقة شعر أو قصة. أثر يزيد اطمئنانك إلى أن ما تكتبه جدير بالخروج إلى الناس. النشر مهم للمبدع والمبدعة والطريق إلى الصحف ودور النشر والتوزيع ليس سهلا البتة مما يشكل نوعا من التحدي ويحتاج إلى جهود مشتركة ومكثفة لإخراج بعض الروائع من الأدراج المغلقة. المسابقات الأدبية في السودان ساهمت كثيرا في إخراج بعض الروائع إلى الناس؛ مثلا مسابقة الطيب صالح للرواية التي ينظمها مركز عبدالكريم ميرغني ومسابقة الطيب صالح للإبداع الكتابي التي تنظمها شركة زين وقد نلت فيها جائزة في دورتها الثامنة عن روايتي "الشاعرة والمغني" بلا شك دفعت بالكثير من الأسماء إلى عالم الأدب محليا وإقليميا وعالميا. مسرحيتي بالشعر العامي "فاطمة السمحة" نلت بها جائزة في مسابقة محمود عثمان صالح للتأليف المسرحي ونلت بها شرف عرض مسرحية من تأليفي على خشبة المسرح القومي. الآن سأبدأ كتابة مسرحية جديدة وأنا مطمئنة إلى أن لدي ما يستحق الخروج للناس. ومن هنا أنا أدعو كل من يحجم أو تحجم ترددا أن يسارع أو تسارع إلى المشاركة في المسابقات علها تكون طريقا لفك الأسر عن إنتاج مستحق. التحديات الأخرى التي تواجه المبدعة لا تختلف عن تلك التي تواجه المبدع. ضغوط الحياة اليومية وهم العيش وهم السيطرة على تحديات الواقع المعيش ومعادلات توزيع الوقت بين البيت والعمل والالتزامات الاجتماعية وإيقاع الحياة المتسارع الذي زادت من تسارعه قنوات السوشيال ميديا وغيرها كلها ضغوط وتحديات من شأنها أن تحدث ربكة في حياة كل شخص ومن شأنها أن تغير وجهة الأدب ليسير في اتجاه لم يكن يراود مخيلة أي منا قبل عقدين من الزمان ■

كاتبة من السودان

النص الابداعي وجنس الكاتب

إيمان المازري



بدأت الكتابة النسوية السودانية منذ أربعينات القرن الماضي من الرائدة ملكة الدار محمد، بالقصة القصيرة ثم روايتها "الفراغ العريض"، التي تطرقت فيها إلى بنية المجتمع في أوائل الخمسينات، إلا أنها لم تر النور إلا بعد وفاتها، ثم تلت ذلك كتابات متواترة بعضها تم نشره والبعض الآخر طمسه التاريخ لكن؛ حفظته القلوب فظل أسيراً بين شُرفات الحكاوي كـ(فاطمة السمحة) وغيرها من الحكايات الشعبية، من ضروب الإبداع المختلفة التي توفرت مادتها حسب المتاح وقتئذ وفق البيئة كشعر الحكامات، حيث عبرت من خلاله المرأة عن هموم وطنها، موقفها من الرجل، آمالها، رؤيتها للمستقبل، وخنوعها المتناقض مع تمرد الفكرة وتردد الكتابة.

تبقى الذات الكاتبة للمرأة، ذاتاً قلقة تُعبر عن همومها وفق ضرورة الرقيب الداخلي الذي يسكنها، تحمل مسؤولية الكتابة منحى جماليا يفوق سقف حريتها المسموح به، فالضلع الأعوج من الخوف لازال ينبري ويدافع عن المرأة الساكنة في الغرفة المغلقة، الاختلاف يغوص بها عميقاً فتتلكأ الكتابات هنا وتهرول هناك وتزيد حدة وتيرة النقاش بينهما ليخرج لنا نص مكتوب تتخلله شهقات تتوسل بالقبول، قبول النص أيا كان شكله بمكونه الأساسي من دون أن ترتفع أصابع الاتهام لكاتبته وربطه بحياتها الخاصة، فمحظوظة من حظيت بذلك القبول من دون معايير موضوعة مسبقاً بحسب أهلية ما تقدمه حيال الانتشار، وفق جمالها، معارفها، أصدقائها، ولربما؛ الصدفة التي تخلق مبدعة خارج حدود التمييز (النوع).

ولكن؛ هل القيمة الحقيقية للنص المنتج تكمن في (نوع) كاتبه أم يسمو المثقف ليقرأ النص ويكون الحكم بناءً على جدّية المحتوى والقضايا التي تتصدر المشهد الآن؟ هل تساهم الروابط الاجتماعية والانتماء العرقي للكاتب في ذياع صيته؟ وهل يؤثر موقفه السياسي في ذات الأمر؟ هل يقيّم نجاح الكتاب بنسبة المبيعات؟ وهل يخلو المشهد الثقافي من هؤلاء الذين يتباهون بنصوص غير ناضجة، حتى يحتويها كتاب ويتقبلها كاتبها ذاته؛ فتمتلئ أرفف المكتبات بطبعات تحتكرها مجموعة من أصدقاء الكاتب تروج ثم لا تلبث أن تفتر بعد زوال مؤثر شهقة الفرحة الأولى، ليختفي الكاتب ويضيع الهتاف كأنه لم يكن! ويصبح استسهال الكتابة صنعة من لا حرفة له! أم هل لسلطة المصادرة أثر مباشر في الكتابة عن المنهي عنه؟ وهل معايير السلطة تؤهلها لتصنيف النصوص المقدمة لتكون موائمة لأيديولوجيتها؟

قد تكون همزة الوصل بين تلكم الأسئلة هي، ما تتحاشاه المرأة في الكتابة، وما تقدمه الأسرة دعماً لها، وما يتقبله المجتمع من امرأة تكسر ذات القيد لتعتلي سلم النجاح بأرجل تهتز وتحتاج من يشُد عضد توقعاتها فتصبح كاتبة، تعبر بنصوصها الناضجة عن المنحى الإبداعي الذي تجد ذاتها فيه، تعبر عن الرجل قبل المرأة تكتب عن إنسانية خالدة، تسير وفق هداها وبصيرتها، لتصل إلى مثقف واعي مُلم بقضايا الحياة المختلفة، لا يمثل غلاف الكتاب سواء كان لرجل أو امرأة فرقا لديه!

هنا في وطني الجميل حيث الثقافات المتباينة، والسحنات المختلفة، والأمزجة المولعة بالجديد، تتردد نصوص المرأة بين المسموح والجرأة بحسب عدد الكاتبات على قلتهن أو كثرتهن في ضروب الأدب المختلفة سواء في الشعر أو النثر أو القصة أو الصحافة أو الرواية، ولا يخلو المشهد من تغول بعضهن وإجادة البعض منهن، فالسؤال: هل كل من يكتب القصة يجيد الشعر والمقال والرواية؟ عطفاً على ما سبق نجد أنفسنا مُقيدين أمام (نوعية) و(تقيُّم) لا يستندان إلى قاعدة، تصبح نتيجته نصوص مشوهة، فهل نحن أمام مشهد يحتاج لمبضع جراح يعيد النصوص إلى نصابها، أم أن موضة التجريب ستستمر مع غياب النقد المختص! ■

كاتبة من السودان

المرأة والكتابة والمجتمع

سوزان كاشف



لا تختلف الكتابة النسوية السودانية عن مثيلاتها في العالم العربي، حيث يتشابه الواقع المعيش للمرأة العربية والأفريقية من حيث الهيمنة الذكورية، ولكن نظرا لكون المجتمع السوداني أكثر تعقيدا، نسبة إلى تعدد الإثنيات والأديان والثقافات وأيضا اللهجات، ربما يكون هذا هو الاختلاف الوحيد. وبما أن الكتابة عملية إنسانية في المقام الأول، لا تنفصل عن واقع كل كاتب وكاتبة، والمجتمع من حوله الذي يجد فيه المبدع والمبدعة قصته وشخوص رواياته، ولكن تعدد كل الأسباب التي ذكرتها داخل مجتمعنا السوداني قد يكون أكثر تعقيدا إذا ما وضعنا في الاعتبار تعدد قبائله ولغاته وإثنياته دون غيره، وإن كانت جميع تلك المجتمعات تشترك في قهر المرأة وهيمنة وقسوة المجتمع الذكوري مما يضع حملا ثقيلا على عاتق المرأة الكاتبة وهو الإبحار في عوالم الإبداع دون التقيّد بما يفرض عليها من قيود سواء كانت أسرية مجتمعية أو من قبل الدولة أو النظام الذي تنتمي إليه المبدعة عموما.

بما أن المرأة شكّلت في نظر العقلية الذكورية المهيمنة كونها مستضعفة، لذلك كان على بعض النساء اقتحام مجال الكتابة للتعبير عن ذواتهن وقضاياهن، وفي ظل كل هذا الإقصاء كان عليهن ولوج عالم الكتابة للتعبير عن ذواتهن المسلوبة لكي يثبتن أنفسهن. وبما أن المرأة عموما تهتم بالتفاصيل الدقيقة نجدها الأقدر على طرح قضايا النساء تحت سيطرة مجتمع ذكوري بحت، وبرغم كل ذلك يظل الرقيب الذاتي والمجتمعي خطرا يهدد الإبداع لدى الكاتبة عموما، لذلك نحتاج إلى سنين كثيرة حتى ينظر المجتمع إلى الكاتبة بكل احترام وينظر إلى إبداعها بعين التقدير. فالكاتبة دائما في حالة مطاردة سواء من المجتمع أو من النقاد وفق رؤية أن كل ما تكتبه المرأة عبارة عن ثرثرة أو هو حكي عن تجاربها الخاصة، وهناك الكثير من الكاتبات قذفن من مرتبة الواقع



إيمان شقاق

والحصار إلى عالم أرحب وأوسع يستطعن فيه التعبير عن ذواتهن.
لا أؤمن بتاتا بما يسمّى الكتابة النسوية، فهذا مصطلح عنصري يعمل على تهميش وإقصاء المرأة من المجال الإبداعي، وقد بدأ في الغرب، ولا يمكن تصنيف الأدب على أساس ذكوري أو نسوي لأن الأدب في المقام الأول حالة إنسانية سواء كان المبدع رجلا أو امرأة، وبما أن القضايا الإنسانية مشتركة، مع وجود بعض الخصوصيات، لذلك فإن حصر إبداع المرأة في جنسها الأنثوي فيه تمييز واضح يقصي المبدعة عن دورها الأساسي في تنوير المجتمعات جنبا إلى جنب مع الرجل.
بما أننا وُجدنا في مجتمعات شرقية تهمين عليها القوى الذكورية، وبما أن المبدع ضمير وصوت أمته، كان لا بدّ من تشكل كتابات تخصّ تلك الفئة المستضعفة في المجتمع وهي المرأة بالطبع، لكن الآن البعض أو لنقل أغلب الكاتبات يتعدين تلك الصورة النمطية للمرأة إلى مدارات أرحب، فأصبحن يكتبن في الحب والجنس والعلاقة الشائكة بين الرجل والمرأة في مجتمعاتنا المعقدة تلك، وفي رأيي الخاص، على الكاتبة أن لا تولي اهتماما للرقيب المجتمعي والذي يكون سببا أساسيا في خنق عملية إبداعها.
في اعتقادي لم يحن الوقت بعد لقراءة ما تكتبه النساء لاكتشاف ما يقدمنه من إبداع بدلا من صياغة النظريات حول ما يكتبن، لذلك على النقاد والقراء أن يتخلصوا من عقدتهم نحو كتابات المرأة، يجب عدم التشكيك بأن كل ما تكتبه المرأة هو عبارة عن إسقاطات عن حياتها الخاصة وأن ما تكتبه هو سيرة ذاتية، فهذا يقلل من قيمة العمل الإبداعي.
وفي كتابة الرواية عموما على التخييل والواقع هناك وصف للنساء الكاتبات بإسقاط حياتهن الخاصة على كتابتهن وهذا فيه إجحاف على المرأة بأنها غير قادرة على إنتاج أعمال تعتمد على التخييل والواقع في نفس الوقت، وأيضا وبما أن واقع المرأة العربية والأفريقية المعيش يكاد يكون متشابها من حيث سيطرة المجتمع الذكوري، لذلك لا ينفصل واقعهن كثيرا وهن الأقدر على الغوص في تفاصيل النساء الدقيقة. لكل هذه الأسباب تظلم المرأة المبدعة كثيرا سواء من قبل الناقد أو القارئ ■

كاتبة روائية من السودان

4 كاتبات
7 قصص

يا الله تنظيم داعش، يا الله. إذن فقد تحققت الظنون والشكوك التي دارت حوله فور اختفائه، طنين حارق رفَّ على أذنيَّ، وسياط كالمطارق تضرب عقلي وفكري

صحوة قلب
بثينة خضر مكي

قدماي تسوقانني حيث شاءتا ولا أقاوم. لا تسمحان لي بالقيادة إذ أبدو مخمورا وهنا. الملاءة في غرفتي والألحفة ملطخة بالأحمر ورائحة المكان تنفي كونه حلما

حذاء أسود لامع
وئام حمزة

لا أدري، ربما قادنا الزهد إلى الكسل، وربما كان كل ما قلته محض حنين أو وصف لماضٍ سحيق

المحموم
مناهل فتحي

أي لونٍ تختار لطلاء بيتك؟ سألتني الجالسة في مكتب التصميم والديكور، أجبت بثقة: أختار الأسود

الأسود اللامع
إيلاف بدر الدين














إيمان شقاق

صحوة قلب

بثينة خضر مكي

في القرية الصغيرة التي نشأت فيها في ريف منطقة الجزيرة كانت الحياة بسيطة متواضعة أقرب إلى التقشف بعيدة عن رغد العيش، والدي يعمل مدرسا في المدرسة الثانوية ووالدتي في مدرسة تعليم أساسي، عشت مع إخوتي الذكور الثلاثة وأختي محاسن حياة محبة وقناعة وإن كان التمسك بقواعد الدين الإسلامي يمثل طابعا شديدا فيها.

أكملت دراستي الثانوية والتحقت بالجامعة في كلية الطب، كنت متفوقة في دراستي التي هي أملي في حياة أفضل ومستقبل أكثر رفاهية وأمنا لي ولأسرتي.

منذ السنة الثانية عرفت عماد وكان يسبقني بسنتين في الدراسة، وامتدت علاقتنا في سرّية وكتمان، فقد كان المجتمع من حولنا متشددا لدرجة قاسية في المواقف الأخلاقية.

نلتقي في ردهات الكلية وفي مكتبة الجامعة وعبر الهاتف حين يخلو لي الجو من مراقبة أسرتي.

في السنة قبل النهائية لتخرج عماد لاحظت الكثير من التغيرات على شخصيته وطريقة حديثه وملابسه وأفكاره. وأصبح شديد الحساسية ويرتفع صوته بعصبية في كل جدل أو نقاش حُرّ وأصبح عنيفا في ملاحظاته على صديقاتي في الكلية وعلى طريقة ارتدائي لملابسي رغم التزامي الديني؟

قبل نهاية عام التخرج اختفى عماد من الجامعة دون سابق إنذار وكانت طريقة غيابه محيّرة لزملائه في الكلية ولأفراد أسرته.. والده كان مزارعا في المشروع الزراعي ووالدته ربة منزل وهو أكبر إخوته الذكور والأسرة تعقد آمالا واسعة عليه لمساعدتها بعد تخرّجه طبيبا.

كان قد ترك منزل أسرته إلى الجامعة ولم يعد منها.. توالى البحث عنه بواسطة الأهل والجيران دون جدوى وقد أبلغوا أقسام الشرطة باختفائه، ظنوا في البداية أنه غرق في النيل ثم استبعدوا شكوكهم لأنه كان سبّاحا ماهرا.

ترك غياب عماد جرحا عميقا في أعماقي.. وكنت أفتقد وجوده في حياتي بشدة وتظللت حياتي بطابع حزين أسود.. وكنت بالكاد استطيع التركيز في المحاضرات في دراستي.

أختي محاسن كانت تعلم بعلاقتي بعماد وكانت تندهش من سلوكه في الفترة التي سبقت غيابه وحذّرتني من وجوده في حياتي وعند اختفائه قالت لي:

"احمدي ربنا أنه اختفى الآن، وليس بعد أن يتزوجك ويكون لك أبناء منه". والتزمت الصمت دون تعليق. لقد خذلني عماد واختفى تماما دون أن يهتم بأخباري عن وجهته أو مكانه وكنا نخطط للزواج فور التخرج. أحيانا يجتاحني الخوف من أن مكروها ألمّ به ولكن سرعان ما أستمد يقيني بأنه قد اختفى في مكان ما بالسودان وقد شهد الكثيرون أنهم رأوه في المواصلات المتجهة إلى العاصمة الخرطوم. وربما يكون قد غادر السودان مثل ما فعل بعض الشباب الذين التحقوا بتنظيم داعش، وهو اسم محرّم علينا الحديث عنه أو ذكر أخباره في بيتنا، لأنه تنظيم ملاحق قانونيا من قبل الأجهزة الأمنية.

شهور طويلة مرّت على غياب عماد الموجع وتبقت لي سنة واحدة للتخرج. كان العمل مرهقا داخل الكلية في ذلك اليوم وحين حضوري للمنزل وجدت ضيوفا لأبي وانشغلت مع أمي في تحضير الطعام وإكرام الضيوف. هجعت إلى فراشي بعد العاشرة مساء وأنا في أشد حالات التعب.

صحوت فجأة بعد منتصف الليل على صوت رسالة في هاتفي الجوال. وكانت المفاجأة (السلام عليكم.. في غاية الشوق عماد) قفزت من سريري وركلت الغطاء واستويت جالسة. ثم رقدتُ أتصنع النوم خوفا من استيقاظ إخوتي، ظللت ألهث لدقائق طويلة. ثم كتبت (وعليكم السلام.. حمدا لله إنك بخير.. أين أنت؟).

"أنا في مكان آمن، كامل الإسلام في المجتمع والبيئة، مما يوفر لي الجو الذي يساعدني على خدمة الدين الإسلامي القويم. أنا تحت رعاية التنظيم الإسلامي داعش وأريدك معي على سنّة الله ورسوله وسأدلك على الطريقة التي توصلك إلي).

تنظيم داعش.. يا الله تنظيم داعش، يا الله. إذن فقد تحققت الظنون والشكوك التي دارت حوله فور اختفائه، طنين حارق رفَّ على أذنيَّ، وسياط كالمطارق تضرب عقلي وفكري.

كنت خائفة من أن يصل أحد إخوتي، وخصوصا أختي محاسن، إلى موبايلي ويرى الرسالة. ولكني لم يطاوعني قلبي على مسحها.

هي كلمات عماد الذي أحببته وتمنيته شريكا للعمر ولكن هل أستطيع اللحاق به. وماذا عن الحزن والألم اللذين سيكسران قلب أمي وكيف سيكون حال أبي، والحسرة والحزن يملآن قلبه بعد هروب ابنته. كيف سيواجه المجتمع منكسرا وقد أرادني سندا له وطبيبة ترفع رأسه أمام كل الذين كانوا يعترضون على دفع المصروفات الضخمة التي أثقل بها كاهله في سبيل دراستي للطب.



إيمان شقاق

ذرفت دموعا كثيرة، وعافت نفسي الطعام وتجرّعت دواء الملاريا الذي أحضره لي أبي خوفا من أن يكون ما أصابني هو حمى الملاريا.

كان قلقا شديد الخوف على صحتي. أمي تلازمني تمسح جسدي بزيت السمسم والخل وتنقع مشروب العرديب البارد وتجبرني على الشراب منه لأنه كما تقول سيخرج جرثومة الملاريا من المعدة.

كلما ازداد قلقهما ومحبتهما اشتد جزعي وحزني وقد تورمت عيناي من كثرة البكاء. لا يمكن أن أكون سببا في تعاسة أمي وأبي حتى لو فقدت حبيبي وأمنية حياتي في الزواج به إلى الأبد.

فكّرت كثيرا تلك الليلة. ثم نهضت في ضعف من سريري. نزعت جهاز هاتفي الجوال من الشاحن. قلبته، وانتزعت الشريحة. تأملتها في باطن يدي لحظات ثم تناولت المقص وقمت بتقطيعها. لحظات فقط، وكانت بعدها قطعا منثورة. ألقيتها من النافذة إلى الشارع وأنا أراقبها تتطاير في الهواء، ثم نظرت إلى جهاز الموبايل. ترددت قليلا، استجمعت إرادتي ثم قذفت به خارجا بكل ما أمتلك من قوة. وأغلقت النافذة وعدت إلى سريري وصوتي يرتفع بالبكاء، رغم اقتناعي الكامل بالقرار الذي اتخذته ■

كاتبة من السودان

حذاء أسود لامع

4 قصص

وئام حمزة

من الداخل

قدماي تؤلمانني

قدماي تؤلمانك. الضيق في صدري آلام بصدرك. كم أتمنى أن أمحوها عنك، كل آلامي. أتسبب لك في آلام كثيرة، لكن أكثرها وجعا، حين أغادر. أغادرك مرتين، مرة أحيا معك، ومرة دونك.. مرة أؤلمك، تصرخين، تستغيثين، ثم تنسين، حين ترينني. رؤيتي لوقت طويل، كانت وحدها شفاك.

ومرة أغادر، لن تكون لديك القدرة على الصراخ والنواح، تنتظرين رؤيتي لتتذكر كم تحبينني! وأحيا وحدي، لن تضطري إلى حملي. يقطعون الحبل بيننا، وأظل أشد الوثاق نحوك، ينسون أجنحتي وتنكسر قدمي في محاولات البقاء. وأخرج يدفعني الحب إلى الخارج ويبقيني الحنين داخلك.

***

الشعور الذي لا يتذكره الجميع، يبحثون عنه في الاستعارات والخيالات، يمرون به جميعا، وننساه جميعا، أعرفه الآن، سأحاول تذكره دائما، شعوري بالأمان داخلك، شعوري ككائن محمول. سأتذكر هذا الشعور وسأشتاقه ما بقي من عمري، عندما يبدأ عداد العمر. أحتفظ منك بأشياء كثيرة، قامتك طويلة وصلبة كالنخيل، عيناك سوداوان واسعتان أرى نفسي فيهما بوضوح شديد وجمال فريد، ينقصني بعض منك، الشلوخ على وجهك، أوشام قبلية، لم تقبلي أن تعطيني مثلها، شعرت أن عليك حمايتي!

أذكر كيف كان الصبية يتسابقون لزيارة الأهرام المحيطة بنا، لا حراسة عليها. يدخلون ويمرقون، لا أحد يمنعنا، سواك! تخيفيننا بشياطين تسكنها، تحذرين من تربصهم لنا. أصبحنا نعرفهم، نعرف أشكالهم، نخافهم. لم نعد نرغب في زيارة المكان. وعندما كبرنا كان اليقين الذي زرعته فينا أقوى من كل العلوم.

***

لا أرى شيئا بعد، لكني أفهم ما ترينه لي. عيناي مغمضتان. وتغمضينهما لي أكثر، حماية، خوف ألا أقوى على مواجهة الحياة. تغمضينهما بيدك النحيلة، برائحة التبغ والحنة. لك عطرك الخاص، وعطري بعض عطرك. أودّ حمايتك أيضا أن أغمض عينيك، فالقادم ليس أجمل، تتغير البلاد كثيرا تنقسم إلى دويلات، لن تكفينا أموال أبي. أبي ذاته لن يكفي. يخرج للحرب يوما ولا يعود، لن يعود. يموت دفاعا عن شيء ما، شخص ما جعله ثمنا للقضية. وتكونين وحدك عمرا طويلا، تواصلين حملي دائما. وأظل أنشد لحظة انعتاق عن حضنك، هي لحظة اشتياق لوطني فيك. يكون لي أحباء غيرك، أصدقاء غيرك. تؤكدين أن لا أحد يحملني بقلبه مثلك، أظل أجرب، أنكسر كثيرا. حطامي يؤلمك. أجوب الأرض بحثا عن رزق، تظنينه خطأك، فلو كانت قدماك تحملان لحملتني أكثر. العالم الذي يتكون في داخلي، تخرجينه، تضعين شروطا وقوانين. لك قوانين مخيفة، ربما لك ذاكرة مثل ذاكرتي، تعرف مسبقا كل ما سيحدث، إذ حدث قبلا.

***

فعندما مات الجد حماد، رجعت من المدرسة مع رفقتي، قيل إنك في العزاء، ذهبت فلم أجدك، كنت تنتظرين عودتي إلى المنزل لتذهبي، سبقوني إلى الطعام فأكلت معهم، خالجني شعور غريب أن آكل طعاما شهيا وطيبا خارج بيتنا، طعاما شهيا وطيبا لم تصنعيه.

عدت إلى المنزل ضممتني سألتني، وحين عرفت، رفعت رأسي بيدك وبالأخرى ساعدتني على التقيؤ "تطهر من ذنبك، لا تأكل طعام الميتين" أو أنك قلت لا تأكل سوى ما أصنعه. مرة أخرى سأخوض التجربة، وأجرب أشياء وحدي، دون علمك، أتقيؤها لحظة سؤالك. تغفرين بعدها وتذكرين محبتك. تغفرين كل شيء وكم تمنيت أن أتقن الغفران مثلك. سامحتني على كل غياب وكل رحيل. ولم أسامح ذاكرتك التي أنكرتني وأبقت ظلال محبة بعينيك ويديك ودفء حضنك. لم أسامح رحيلك في البقاء، ولم أسامح رحيلك نحو عالم لا أنتمي إليه بعد.

***

حين أخطئ تهددين بعقابي، تضعين سبابتك بين أسنانك، فأنزجر خوف العقاب! أنظر يوما لسواد سبابتك وأصاب بالألم. إصبعك يؤلمني. قدماي تؤلمانني. قدماي تؤلمانك.



صدى القلوب

أخبرتني يوما عن قلبك المثقوب. كنا بعد أطفالا نصدق ما يقول الكبار. أخبرتني كيف نولد جميعنا بعيوب ونقائص، وأنك ولدت بقلب معيب لم يستطع أن يلتئم كما تفعل كل القلوب. ولأني ولدت بقلب سليم أخجلني ألّا أشعر بك، فكذبت للمرة الأولى، ادعيت أنني أعرف وأفهم شعورك. كنا طفلين عنيدين؛ قررت أن تثقب لي قلبي إذ شعرت بأن كمالي عيب أيضا، تماما كما شعرت. فأخذنا نبحث عن مسمار دقيق يناسب أن يعبر القلب. بحثنا طويلا حتى وجدنا إبرة التطريز الصغيرة، تستخدمها جدتي في صنع مفارش الصوف الصغيرة، وكوفيات تحمل أسماءنا، تبدو مناسبة، قوية.

غرزنا الإبرة في منتصف الصدر تماما، لما لم نكن نعلم أن القلب عادة يميل ناحية اليسار، أيادينا الضعيفة لم تستطع إتمام المهمة؛ فظلّت الإبرة نصف مغروسة بينما نبحث عن "شاكوش" لدفعها أكثر، ووجدنا يد "الهون"! نذكرها منذ دق "الشّمار" في سبوعنا، وتدق لنا أمهاتنا الحلبة لنشربها مع الحليب مساء، وجدناها مناسبة لرتق اللّا-عيب في قلبي، وغضب قلبه.

ولكن الإبرة انكسرت، لم نعد نستطيع إخراجها إذ أنّ طرفها المعقوف أصبح في الداخل تماما، وطرفها المدبب طار بعيدا.
في المساء عندما كانت جدتي تبحث عن إبرتها: شرعنا في البحث معها، والرعب يأكلنا أن تعرف بإتلافنا ممتلكاتها. وحين أصابتني الحمى ليلتها تفاقمت آلامي، لأن قلبك مصاب بالألم والحمى طوال الوقت، أو هكذا ظننت.
في اليوم التالي منعني العند أن أعترف بآلامي، ومنعك نزق الصبية من التعاطف، لكن حقيقة واحدة جمعتنا، وسرّا واحدا: عندما نكذب لا يعرفون، لا تنطبق السموات على الأرض ولا تحمل جباهنا لونا أحمر، ولا جوفنا يحترق بطعم الشطّة.

***

أخبرتنا العرافة يوما أننا سنموت معا. سنصل إلى عمر الثلاثين سوية ثم يقتل كل منا الآخر. كنا مراهقين على شاطئ البحر، لن نقبل بكلام عرافة اشتريناه بثمن بخس، دراهم معدودة. كيف لها أن تؤلمنا بكذبة كهذه وكان لها أن تسعدنا بشتى ألوان الكذب. في ذات النهار علمنا بأمر رحيلكم. قد تعودون يوما، وكلانا يعلم أن المهاجرين لا يعودون أبدا. تمازحني "ربما أعود لتقتليني كما قالت العرافة، أو لا أعود فنحتفظ بحياتينا، ولا نخسر شيئا". يومها آلمتني الإبرة وأنا أتخيلها تضغط على القلب كما فعلت المرة الأولى. أضغطها أكثر: شغاف القلب تحميها وتحوّطها، وعظامي تربطها أكثر، تقويها. هديتي الغالية، عرفت يوما أنني كنت كاملة لولاك، وألا أحد سواي مثلك، كلما كبرنا تقل معرفتي.
عندما عادتني ليلتها الحمى؛ رأيتك ممسكا بقلبي، تحشوه أرزا ونعناعا، تشويه وتتذوقه بطرف الشوكة، وكلما تذوقت تبتعد الإبرة، حتى إذا انتهيت استخدمتها لتخلل أسنانك، ولا أعرف أيهما آلمتني أكثر، شوكتك أم إبرة جدتي.

***

لم أخبرك أبدا كم أحببتك، كنا طفلين لا يفترقان، مراهقين لا نعرف من الدنيا سوانا. كنت قاسية جدا.
اتفقنا مرة أن أرسم لك نقشا على قلبك، سرقنا إبرة جدتنا وحاولت رسم قلب جديد، ولكن الإبرة طارت من يدي وفزعنا لمنظر الدم، فتفرقنا نبحث عن ضمادات، اتفقنا ألا يعرف أحد سرنا، العند بداخلي وغضب دواخلك تبادلا الأدوار.
يومها خفت أن تنظر أمي إلى عيني فتعرف كل شيء، فبتّ محموما، وفي كل مرة أكذب فيها تعاودني الحمى، كما يحصل اليوم. أغمض عيني فأراك تمدين قلبي على الطارة تضربينه بيد الهاون وتقرعينه كطبلة أفريقية.
"النقش سيجعل لقلبينا إيقاعا واحدا"، وأنظر إلى قلبي الأجوف بين يديك متألما صارخا، يسافر صداه يبحث عن رجعة ولا يرتجع!

***

أخبروهما أن لكل مشكلة حلا، ولكل ذاكرة أصلا، أخبروهما أن انتماءهما لبعضهما، ثم فرقوا بينهما. بينهما أسرار لم يعرفها سواهما، وعالم لا يعيش فيه سواهما. لذا شاءت الأقدار أن تجمع بينهما في فصل أخير، هل أخبروك أن لكل حكاية راويا كما أخبروهما؟ عاد من غربته، أو أنها تغربت عن موطنها، أو أنهما التقيا في أرض محايدة، من المناسب أن يجتمعا في عزاء الجدة.
هي تحمل قلبا مثقوبا أو جلدا منقوشا، لم يجدا الحبر ليجعلا منه وشما! يجلسان على كرسيها، يعبثان بأدواتها ويجدان إبرة الصوف التي طارت منذ سنين، فينتفض قلبها ليرجع صدى الطبول الأفريقية.

ذكرى لم تحدث

هزيل وشاحب، له وجه نحيل، عينان كبيرتان. يرتدي نصف ابتسامة، إذا أتمها فزع الناس أو ظنوه شبحا، فلا يجودون له بشيء. يميل إلى جانبه الأيسر، وعلى جيده الصغير آثار عميقة وكأنها آثار حبال، أخبروه أنها ربما وحمة، وهذا يسعده فالوحمة تعني أنه مولود كما بقية البشر والمخلوقات وأن له أما في مكان ما، وإن صعب عليه التخيل. ولولا ذلك لظن نفسه "آدما" مخلوقا بكلمة "كن"! هو كائن ليلي، له في العتمة سيد يستعبده، لا يظهر إلا حين ينتصف الليل، لليل كائناته!

***

خرجت اليوم مبكرا جدا. لديها مقابلة عمل. للصباح الباكر أيضا أشخاصه وكائناته. الغريب أنه كان من كائنات الصباح التي تتجنبها، أو لنقل أنه بقايا كائنات الليل.
حاولت تجاوزه. تجنبت النظر إليه، كما تفعل دائما. يفتش في صناديق القمامة، يغوص فيها حتى ركبتيه، يحمل كيسا يجمع به ما يصلح للبيع أو للأكل.
شاحب جدا، وهزيل جدا. ليتها التزمت خوفها، ولم تخرج مبكرا اليوم! لم تستطع ألّا تنتبه، ألّا تكترث، فهذا الخائض في القمائم، في برد الشتاء، كان يحمل وجهها. وجهها كما تعرفه، كما تحبه، وكما تكرهه!

***

كان يحمل وجهي! نعم يحمل وجهي؛ يجوب به الطرقات مستجديا. لطالما تجنبت النظر في وجوه المتسولين. تجنبت رؤيته يفتش صناديق القمامة، ويخبئ الخبز الناشف في جيبه. تجنبتُ أن أنظر إلى قدميه الحافيتين، في قيظ الظهيرة، وجسده بالكاد مستتر في عز البرد والريح.
باغتني وجهي، وجهي أعلى كتفيه! كيف وصل إليه! أيحمل آخرون وجهي يستجدون به! عاودتني حينها ذكرى شيء لم يحدث، لم يحدث أبدا.
ماذا لو أنه وجهي فعلا؟ ماذا لو أن الكون فكاهي لهذا الحد؟ ماذا لو أن ما لم يحدث، حدث بالفعل؟
لم أعد أقوى على النوم، أو التفكير سوى به، يخبئ الخبز الناشف ويبحث بين القمائم.
هل يكفي ما أعطيه من العملات، من الملابس، من شعور لحظي بالاهتمام؟
النوم تعذيب. والسؤال مرسوم على وجهي طوال الوقت.

***

يحبها وهي تمعن النظر إليه، وتمسك يده أحيانا، تتأمل الوحمة على جانب عنقه، في عينيها اعتذار يشبه اعتذار البسطاء؛ حين يعطوننا أقل مما يرغبون، أو مما يظنون أننا نرغب.
كانت حنونة كما يفهم الحنان؛ عملات ورقية وخبز طري.

***

حتى حين أوقفها، يستجديها، لم تلتفت إليه. هي لا تهتم، كائنات كثيرة لا تشبهنا، ليس علينا أن نرهق ضمائرنا بعذاباتها. وبنا فائض عذابات.

***

تجنبته تماما. حتى حين وقف أمامي، حين مد يده؛ ومددت يدي له بعملة معدنية: تجنبت أن ألمسه، أن أُحس خشونة جلده وهو بعد طفل. عيناه الكبيرتان، نصف ابتسامته، الأنف والأذنان، تجنبته تماما.

***

لم تتمكن من النوم إلا حين أخبرها أنهم ينامون في مكان دافئ، لا يضيرهم البرد ولا الحر، قدمت خيارا أفضل: شارعا كبيرا متسعا، يزداد فيه مدخوله.
حين انتصف الليل، قادت سيارتها. وصلت إليه. كان ممددا على الطريق. كانت مسرعة، تأكدت أنه هو، رجعت بسيارتها، زادت سرعتها. دهست الفتى جيئة وذهابا. تأكدت أنه لم يفتح عينيه، لم يرها، تأكدت أن أنفاسه توقفت. وفي الذكرى عنق صغير منكسر، يعود للحياة.

***

رب إنها وضعتها أنثى!

حذاء أسود لامع

أتجنب النوم منذ أيامٍ بسبب كابوس فظيع، تكرر لعدد من المرات.
كل شيء في ذلك الحلم يبدو حقيقيا: أنا هزيل جدا، أحمر العينين، وشاحب منهك القوى. معلق بأنشوطة وقدماي تتدليان مشيرتان إلى حذاء جلدي أسود لامع. ومن ثمة صوت انكسار مفزع يقودني إلى اليقظة فزعا متعرقا.
تزداد التفاصيل بتكرار الكابوس، يأخذني الرعب حتى أتذكر أني لم أمتلك يوما حذاء جلد أسود.

***

في محاولات البقاء يقظا أسمح للضوضاء أن تعلو: في الخارج؛ الأضواء والتلفاز ولداخلي: الرسم.
الغفوات يغالبنني حينا بعد حين: فالفتاة التي أرسمها لا تكف عن الحركة، ما اضطرني أن أجثم فوقها بركبتي لأواصل العمل. وصحوت على صوت انكسار.

***

صديقتي يقلقها هذا الكابوس والأرق وغياب شعوري. تضمني وتطبع قبلة على جبيني فأسمع صخب النبض ونفور الشريان فأوقفه براحتي، وحين يهدأ أسمح للكرز أن يتدفق حرا. كانت المرة الأولى التي أتذوق فيها طعم الكرز. الفتاة التي رسمتها سابقا ملقاة على اللوح، أيقظتها الرائحة فعادت. لم يكن ثمة شهود كما أحرص لأكشف الكابوس، ولكن السكون وضبابية الأشياء يفعلان ذلك. ولأني كنت واثقا أنها ملقاة على لوح الرسم مغطاة بملاءتي الوحيدة فإنني قررت تجربة شيء أكثر جموحا. فماذا لو كانت الفتاة تمثالا وأنا أحاول إتقان هذا الفن منذ أمد. ولذا حملت الإزميل وتشبع المكان بعصير الكرز.

***

قدماي تسوقانني حيث شاءتا ولا أقاوم. لا تسمحان لي بالقيادة إذ أبدو مخمورا وهنا. الملاءة في غرفتي والألحفة ملطخة بالأحمر ورائحة المكان تنفي كونه حلما. لكن لغياب ذكرى بداية المشهد وغياب الشعور فإن نفي النفي أوجب. ولذا قررت قدماي التحدي فحملتاني إلى السطح وقررنا الطيران. السماء زرقاء والشوارع خالية ولا وجود للزمن. ليس الجو حارا ولا باردا، إنه هادئ جدا كصمم مفاجئ. وفكرت أنني لن أتمكن من الطيران ولا هواء يحركني.
حين لمحت الأرجوحة كررت حلما قديما، فتمرجحت ودرت وطرت. أدور وأدور وأقفز لتلتقطني السماء كما التقطت القمر والنجوم قبلا.

***

القضاة في مجالسهم وأنا في قفصي لا أشعر بشيء. لا خوف ولا قوة لا شيء. أُساق حين تنتهي مداولاتهم، كديك الزار؛ بيدين مكبلتين ورأس مطأطأ لثقله وصعوبة حمله وبما تبقى من الجسد الهزيل. عيناي المحمرتان ترفرفان ببطء لتتوالى المشاهد، نحو غرفة ساكنة هادئة. سلم بدرجتين، أنشوطة، وترقب. صخب يحجبه زجاج يغلف الغرفة.
يسلمني الحاجب ثيابا جديدة وحذاء أسود لامعا ■

كاتبة من السودان

المحموم

مناهل فتحي


محمد عبدالله عتيبي

مضت ثلاثة شهور منذ قدومي إلى روسيا، أمشي على شاطئ بحيرة بيكال (لؤلؤة سيبيريا) وأنا أحاول تدفئة نفسي بحشرها بين صفوف الطلاب، كنا في رحلة جامعية غرضها الاستمتاع باحتفالات أعياد الميلاد ورأس السنة، البرد جاد جدا في هذه البقعة المجنونة من الأرض، أتشبث بجوربيَّ السميكين وأحاول إيقاف أسناني عن الرقص في حين كانت (نتاليا) المرشدة السياحية للفرقة تسرد القصص عن بايكال، أعمق وأصفى وأقدم وأجمل بحيرة في العالم.

نتاليا فتاة عشرينية بوجه طفولي، كانت تتكلم بإنكليزية سريعة متقنة تتخللها بعض الكلمات الروسية، توزع ابتساماتها وصوتها الذي يستحق الإنصات وهي تقف على صخرة عالية وقد لفّت كتفيها بالصوف تاركة نصفها السفلي ليلسعه البرد أو ليلسعنا.

كانت شمس ذلك اليوم خائفة، تتوارى خلف غيم كثيف وتبعث بأشعة خافتة تتواطأ مع الثلج لتملأ الفراغ بضباب كثيف، فجأة انزلقت قدم نتاليا فأطلقت صرخة عالية، وقبل أن تتمّ صرختها كنت أتلقف رأسها الذي كاد أن يصطدم بالأرض الحجرية، لا أدري كيف حدث هذا في جزء من الثانية على الرغم من أنني لم أكن الأقرب إليها إلا أنني قفزت لإنقاذها في الوقت المناسب.

• هل أنت بخير يا آنستي؟

سألتها فأجابت بإيماءة وابتسامة ساحرتين ولكن الألم كان بادياً على وجهها، تدخلت المرضة التي تصاحبنا وقامت بتدليك ساقي نتاليا العاريتين، أرادت المرضة الاتصال بمسؤول السلامة للمكتب السياحي لكن نتاليا أكدت أنها بخير، أمسكت بكفِّها الجدار المدبب فأعطيتها يدي للكف الأخرى فانتصبت بقامتها الفارهة وهي ترش عليَّ عطرها.

شكرتني نتاليا ثم استأنفت نشاطها وكأن شيئا لم يكن، وأنا ألملم ذبذبات صوتها من الأثير وأنسج منها موسيقاي الخاصة، كأني سمعتها تقول إن البحيرة تكونت من صخرة ضخمة سقطت من السماء، وكأنها روت أن عيسى عليه السلام زار البحيرة وحدد أن شمال البحيرة أرض مباركة وجنوبها أرض ملعونة وأن الذرة مازالت لا تنبت في الأرض الملعونة، ثم كأنها أضافت أنْ ليست هناك امرأة كالحاجة آمنة تطبخ عصيدة الذرة بالتقلية بطعم لا يقاوم! ولكن.. يبدو أن البرد قد عصف بتركيزي، لا أدرى كيف أتيت بإرادتي إلى هذا الموت البارد الذي حجب عني جمال كل شيء.

كانت البحيرة لوح من ثلج ممتد كمرآة أرضية، الأشجار بيضاء وسحب الأنفاس تحجب الرؤيا.

***

أفقت وأنا في غرفتي والمرضة تحاول أن تقيس حرارتي بوضع المحرار تحت إبطي، كيف وصلت إلى هنا؟ كنت ممدّدا والخدر ينسحب من رأسي ويتمشّى إلى أقدامي.

اقتربت نتاليا مني ووضعت كفها على رأسي.

• همد الله آسلاما

قالت وهي تبعث الدفء في عظامي فرُحت في غيبوبة أخرى.

لزمت غرفتي لأيام، وضعت قدمي داخل جوارب سميكة ورأسي داخل طاقية من الصوف وجسدي داخل كل ما جاد به موظفو الفندق من بطاطين.

تذكّرت والحمى تعصف برأسي، ما كنت قرأته للإيطالي كورتيسو ملبارته: (إن هناك أفكارا لا يمكن أن تذوب إلا في درجة حرارة عالية). فتّشت عن أفكار يمكن أن تذيبها مثل هذه الحمى فلم أجد، ربما كانت أفكاري ذائبة أصلا وربما لم تكن لدي أفكار من الأساس. لديّ فقط تل من المناديل تعجز يداي أن تصلا بها إلى سلتها فأكوّمها بالقرب من رأسي.

لم أرد أن تراني هذه الروسية الآسرة وأنا في هذا القرف، يبدو أنها سهرت قربي لليلة كاملة وأنا أهذي، الحمد لله أنني وبلا شك كنت أهذي باللهجة السودانية التي لا تفهمها.

لن أنسى اليوم الذي حاولت فيه الوقوف للذهاب للحمام فشعرت بدوار، كانت نتاليا قد أذنت للممرضة بالذهاب ونامت مكانها جالسة، أحسّت بمحاولاتي الفاشلة للوقوف فمدت لي كفاً رقيقة بيضاء كالحليب، تأبّطت ذراعي وأنا أشفق على كتفها من خشونتي وثقلي أخاف أن أكسر ساعدها الرقيق الذي لفته حول صدري، لاحظت أن أطوالنا متقاربة، كم سيكون التوازي بيننا مثيراً لو احتضنتها، تمعنت في جسدها، لديها جغرافيا مدهشة التضاريس ومتعددة المناخات، كان ارتباكي عظيما بحيث لم يسعفني النطق وأظنها لاحظت ذلك وراق لها أن تضاعف ارتباكي وهي تلصق صدرها بصدري، تمنّيت ألا أصل إلى الحمام وألا أشفى، أحببت زكامي وحُمَّاي، ضعفي وحاجتي لاهتمامها، ولكنني حال خروجي من الحمام شكرتها وطمأنتها أنني بخير وطلبت منها أن تذهب لترتاح، أكدتْ عليّ ألا أتردد في الاتصال بها إن احتجت لشيء وتركتني حائراً، هائماً، أحتاج إليها احتياجا قاتلا ولا أجرؤ على الاتصال.

عندما تعافيت كنت قد انتزعت من نتاليا وعداً باصطحابي في رحلة صيفية إلى المكان نفسه، وما هي إلا شهور حتى كان الذي وعدتني به، فقد أدرجتْ اسمي ضمن قائمة الطلاب الذين لم تتح لهم فرصة زيارة سيبيريا بالشتاء.

من يرى سيبيريا في الشتاء وهي تمتد صحراء من ثلج قاسٍ لا يصدق أنها تستطيع أن تمنح الشمس والدفء والحياة، سيبيريا في الصيف ساحرة، تنسيك عمراً من الضجيج والعوادم والصحارى والجبال، وبيكال نقية حد الشفافية، ترى في قاعها انعكاس ما خبأته في قاعك.

• لو أستطيع حمل النيل إلى هنا لأغسله في هذا الصفاء، أغسله من التماسيح التي عكرت صفوه وألحقت الجهل والفقر والجريمة والمخدرات بأسماكه المسكينة، ولكن يبدو أن للنيل حنينه وللنخيل حنينه، بل وللأرض الخواء حنينها. همست لنفسي.

• وين سرخان كالد؟

سألت بعربية جيدة كانت مع ثلاث لغات أخرى رصيدها الذي جعل منها المرشدة السياحية الأفضل في تاريخ الجامعة.

• مندهش من جمال بيكال.

قلت بروسية ركيكة وأنا أبحلق كالمعتوه في زرقة عينيها حيناً وفي زرقة بيكال أحياناً، محاصر كطارق بن زياد.

• هل تعلم أن بيكال هي جوهرة روسيا؟ يسمونها قلب سيبيريا الأزرق، يبلغ عمرها خمسة وعشرون مليون سنة ويقال بوجود كهف يوجد فيه هيكل بوذا، أنا شخصيا لم أره ولكني لا أستبعد وجوده.

كانت تتكلم وهي تتحرك بخفة فراشة فلم أقاطع استرسالها الطفولي.

• يصب فيها ثلاثمئة وستة وثلاثون نهراً، وتتوسع كل عام بمقدار سنتيمترين.

• أما نحن فلدينا نهر يضيق كل عام بمقدار وطن.

• ريفر نايل؟ وكيف يضيق؟

تساءلت وهي تعطيني يدها لأسندها ونحن نمشي على منطقة منحدرة.

• أبداً، تردمه السلطات بالنفايات النووية تارة وبالسُكّر تارة أخرى. قلت وأنا أحاول أن ألملم أنفاسي

• السُكّر؟

• أما النفايات النووية فنشرت مرض السرطان في شمال البلاد، وأما السكر فربما لخلق أزمة أو ربما ليعادل طعم المرارة في حلوق شاربي الوجع.

• كالد ما فخمت.

من الطبيعي ألا تفهمني، كيف لها أن تصدق أنه يمكن لحزب معارض أن يرمي بمخزون البلاد من السكر في الماء لخلق أزمة للحزب الحاكم غير آبه بالأزمة التي يخلقها للملايين.

• لا عليك.

همست لنفسي أن لا داعي للنكد ولكن كان لنتاليا شغف غريب في أن تسمع، طلبت مني أن أحكي لها عن السودان، ذلك البلد البعيد على حد قولها والذي تسمع عنه فقط من خلال نشرات الأخبار والصحف، فهو من قلائل الدول التي لا تعلم عنها الكثير رغم العدد

الكبير للطلاب السودانيين بالجامعة.
ماذا أقول لها؟
هل أحكي لها عن الاضطهاد اللوني والنوعي والثقافي؟ هل أعترف لها بأن بلادي تنتقص من حقوق المرأة وتتبنى الإكراه وأنها لا تسمح للمرأة الحرة المتطورة الواثقة من ذاتها أن تسير سيرها الطبيعي في الحياة وأنها لا يمكن أن تتجول بملابسها هذه في شوارع الخرطوم؟
• وهل العربي حق من حقوق المرأة يا بن ال...
صرخ بي صوت لطالما صرخ.
هل أقول إن وطني لم يستطع أن يتشبث بالوحدة فاستأصل قدميه وعاد يحبو؟ هل أحكي لها عن المليون ميل مربع المتقلبة المزاج بصحاريها وغاباتها وجبالها ووديانها؟ ولكن لماذا لا أحكي لها عن التسامح والتراحم وسماحة الأخلاق وشاي الصباح وعصيدة الحاجة آمنة؟
أتحدى روسيا واتحادها السوفييتي إن كان بها نفير من خمسين رجلا يهبّون لدفن جثمان أو ردم بيت ليتامى أثناء السيول أو مد يد العون في نقل أسرة لمنزل جديد أو فرح أو ترح.
أعادني حماس نتاليا الذي لا يعرف النضوب:
• يللا كالد اهكي
• بلادي يا سيدتي هي الجسر بين العروبة والزنوجة.
• لكن أنت لونك مش أسود.
قاطعتني بطفولة محببة.
• لأنني من بلد النقائض، كم أحلم أن يفتح قلبه لكل الشرايين أبيضها وأسودها، ويخرج من الظل إلى بؤرة الضوء التي يستحق، يخرج بكل أعرافه وأعراقه، سحنه وثقافاته، إثنياته ومناخاته ليطلي خارطة العالم بقوس قزح، لي يا نتاليا وطنٌ قارة اختار أن يتقلص، أن يتحرّر من الانفتاح والجاذبية ويختار الزهد.
ها أنت كأغلب الناس، تسمعين لفظة سودان فتقفز الأسود والأفيال إلى رأسك، أو في أحسن الأحوال يرسم ذهنك صورة لمجتمع رعوي زراعي بسيط أو بعبارة أوضح متخلف.
بلادي، يا سيدتي الكريمة لم تكن أبدا بلادا جائعة قبل اليوم، كانت سلّة غذاء العالم وكان الناس يأتون إليها لطلب الرزق، المزارع تغطيها مد البصر والطواحين تدفعها الرياح الباردة فوق أشجار النخيل وقطعان الأغنام والأبقار والإبل ترعى ولا تخاف الذئاب.
ربما أحسّت بأنني أبالغ فنظرت إليّ نظرة عدلتْ بعدها الصورة:
أقصد أن أقول إن خبراء الزراعة يقولون إنه لو تمت زراعة السودان والأرجنتين بالصورة الصحيحة لكانا سلة غذاء العالم، لولا الحرب، لكن الحرب لم تمنع الخرطوم من أن تقرأ عندما كانت القاهرة تكتب وبيروت تطبع، هل ظلمنا أنفسنا أم الإعلام العربي هو الذي ظلمنا؟
راقتني نظرة التركيز التي بعينيها فاسترسلت
• نحن نقع تحت ظل القاهرة، هل قرأت عن القاهرة؟
أدري أن سؤالي كان مستفزاً لكنني ربما أردت فاصلا أغربل فيه الكلام كيلا أصحّح فكرتها عن السودان بمبالغة مضادة.
• ومن لا يعرف القاهرة، العاصمة الدبلوماسية والإعلامية والثقافية والفكرية التي تغزو العالم بتاريخها وحاضرها.
قالت بإنكليزية متماسكة وهي ترسم على ملامحها غضبا جادّا.
القاهرة هي الشجرة التي أبقانا قربها الجغرافي في ظلها، لكن حوار الحضارات بين أهل الشجرة وأهل الظل لم يكن موفقاً، الظل يحمي للشجرة طينها وماءها وهي تغذي بعضها بعضاً، وكلما استطالت رمت بظلها للبعيد لأن جذرها لم يعد يحتاجه، والمشكلة أن العلاقة بين الشجرة والظل ظلت تحكمها العاطفة المتذبذبة بدلاً من أن تحكمها الاستراتيجية.
وطني يا آنستي لا يجذب السياح رغم ما منحه الله من هدايا الطبيعة الساحرة، ولا يغري المستثمرين رغم احتوائه على النفط والمعادن والثروات والأراضي الشاسعة، ليس نشيطا ثقافيا رغم أن أهله يتحدثون شعرا ونثرا، وليس وجهة للتعلم رغم أن معلميه علّموا الشرق كله، أطباؤه عالجوا الغير وظل هو سقيما، مهندسوه عمّروا الأرض وظلت أضلاعه متداخلة وزواياه تفر من بعضها لكي لا تجتمع تحت سقف واحد، لكن خامته النادرة ليست الأرض ولا الثروات. خامته الأفخم هي إنسانه الطيب، المعتز بنفسه، الذي يحترم الغير دون خنوع، ويعطي دون حساب، ويشرع أذرعه بمحبة وبساطة ليحتوي الآخرين. إنسانه الذي قال نزار قباني عنه إنه الولد الأصفى والأنقى والأطهر، وقال هتلر عنه "لو أعطيتني سلاحاً ألمانياً وجندياً سودانياً لجعلت أوروبا تزحف على ركبتيها".
شعرت للحظة أنني ربما أثقلت على الصبية بحديث السياسة الممل، لكنها كانت تستمع إليّ وكأنني أرتّل إنجيلاً.
تمنّيت أن تسعفني لغتي الإنكليزية لأترجم لها أغنية عن السودان، أو تسعفها لغتها العربية لتفهمها كما هي، فكثير من النصوص تفقد روحها إذا ما تُرجمت، لكن إحدى اللغتين لم تفعل. سألتني باستغراب:
• بلد له كل هذه الإمكانات، لماذا لا يكون غنياً، أين الخطأ في رأيك؟
• لا أدري، ربما قادنا الزهد إلى الكسل، وربما كان كل ما قلته محض حنين أو وصف لماضٍ سحيق.
لم نشعر بالوقت حتى غابت الشمس، كنت أتحرّك في المسافة بين وعيها ووعيي من التقيت بهن قبلها من النساء، فتنقطع أنفاسي، لأول مرة تدهشني امرأة بانغماسها في حوار سياسي، ديني، فكري بهذا الشغف، كشفت فيه عن ثقافة ثرّة دلت على أنها تعرف عن الإسلام أكثر مما أعرف، قالت إنها مأسورة بالتصوف، لم تأخذ موقفاً عدائياً من دينٍ، تقول هي، إن العالم قد أساء فهمه ■

كاتبة من السودان

النص فصل من رواية قيد النشر تحت عنوان "أماليا"

الأسود المتلألئ

إيلاف بدرالدين


محمد عبدالله عتيبي

أن أبحثَ عن الألوانِ فذلك شيءٌ يرهقني. لكني حين أحملُ لوني الأسود وأرسم به فذلك يسعدني.
بدأ الأمر وأنا لا أملُّ يوماً لون الفحم على خدي وملابسي. أمضي خفيفاً وأعود ثقيلاً بغُبار فحمي. خطواتي المُتعثرة، وطعم الدخان في حلقي، والسواد من حولي، بدرة الفحم التي كنت أحملها كانت كنزاً، لوّنت عالمي بالأسود ولم يكن لوناً حزيناً كما يظن الجميع.
كان اللونُ الذي رسمت به حروفي الأولى والوجوه الباسمة لفقري، ثم الأحلام المحفورة في دواخلي. الأسود يزينني دوما. أنا الأسود حين يشتد الظلام.
أنا جوال الفحم يتمايل فوق ظهري، فتتراقص الذرات السوداء، وتتناثر على جسدي فتحتضني، حتى أنها تحتضن رئتي ومجرى تنفسي، تماماً كأمي التي تنتظرني في المساء أحمل الجنيهات القليلة فتحتضني إن حملتها وإن أتيت دونها.
أنا الليل بقبعةِ سواده التي يُلبِسُها للكون. وعيناي النجوم اللامعةُ والقمر بصيرتي على ضعفي وقلةِ حيلتي.
السحاب الأسود أحببته، ذلك لأنه يحمل ماء الحياةِ لقلبي، ويحلُّ محل حنفيتنا الصامتةِ دوماً فيملأ قدح الماء في بيتنا، ويغسل بقايا الفحم مِن على قميصي لأرتديه حين زيارتي لجدتي.
حملتُ كيساً كبيراً مليئا بالفحم، عائدا من مخزن الفحم في ليلة شتاء قارص والسعادة تُشعِلُ ضوءها الأسود في قلبي. أخيرا اقتربت من الدفءِ الذي سأمنحه لأشقائي.
لم أعلم حينها من يستحق الدفء! هل أصابعي التي لم يتجاوز عُمرها العشر سنوات، أم تلك الأنامل الناعمةُ والأظافر المطلية في الطرف الآخر للمدينة؟ في منعطف الطريق انزلقتُ بتدافع أفكاري السوداء فوقعت، وتناثرت الفحماتُ تنوح برداً. وقبل أن أجمعها أتاني صوتٌ من خلفي قائلاً
"أستاذ لو سمحتْ أسألك مجدداً ولا تردُّ علي، أي لونٍ تختار لطلاء بيتك؟ سألتني الجالسة في مكتب التصميم والديكور، أجبت بثقة "أختار الأسود".
رمقتني بنظرة تحفها الريبة ثم قالت مبتسمة "يبدو أنك شخص غامض!"
أجبتها في سري قبل أن أنهض سعيدا "أنا لست بغامض، إنما أنا غائصٌ في بدرة فحمي التي حملتني إلى مجدي" ■

7 شاعرات
21 قصيدة

يَقفِز لأنّه مُدرَّبٌ وجميل
نجلاء عثمان التوم

ملاك من ورق
فاتن علي

أيها المكتمل بنقصي
آلاء جمال

صمت الورد
ابتهال محمد مصطفى

كسور الذاكرة
عزاز حسان

كن صديقي
ابتهاج نصرالدين الوالي

أشتري خاطري بالنزيف
إيماض بدوي



حسين جمعان



يَقفِزُ لأنّه مُدرَّبٌ وجميل

10 قصائد

نجلاء عثمان التوم

العُروق النّديّة الصّغيرة الخائفة

أتكلّمُ بك لا أقولُك،
في شأنِكَ الكثيرِ أضربُ وفي شأنِكَ الواحد: حبيبي مجرّد إمكانٍ أتحذّر منه،
بفضلِه أكلتُ حزمةً من الآلهة وطبختُ ديانةَ العين؛
في الغابةِ، التي لم نَزرع، تُضرمُنا العائلةُ في الجوِّ ويَضعُنا الأصدقاءُ في عرشِ الرّخويات.
أقولُ لبّيكِ يا علومَ القسوة لبيكِ قوافلَ تحملُ الصّحراءَ في الصّحف،
كُنّا سنحيّا بفضلِ الخلَل
كُنّا سنحيّا لأنّ شيئاً تعطّل
إلّا أنّني أطأ الجزيرةَ الطيّبةَ برُوحي فتصلُ أقدامي المشعِرةُ أقدامَ الشّمبانزي إلى جذوةِ الصّهد،
أضربُ أقدامي في الأمَل فتبزغُ فوّهاتُ المكسيم،
ماتَ الماضي اتّصالاً بالقبورِ الذّائبةِ في عُصارةِ الحنوط،
وجاءَ المستقبلُ في قماطٍ يتدلّى من فلكِ البادية،
وفي الكرَمِ جاء، في الكرَم ليس في النّبعِ الكرَمُ في البركان
وفي أشهَدُ معنى النّبعِ في مادّةِ البركان
أرى العُروقَ النديّةَ الصّغيرةَ الخائفةَ
تَتنادَى
أرى الماءَ يهتفُ الأرضِ الأرضِ
أرى الدّوّاماتِ تَنجرفُ في النُّهَى
أرى النّبعَ يتكلّمُ في لغةِ العينِ كلامَ العين.

يا دمَ المُسنَد

يا حمامةَ الكهفِ الجزع
يا هجرةً يا هِجرتين
يا دمَ المُسنَد
يا عَضدَ الكتاب
يا غفلةَ المحبّ
يا جُملة الطّيرِ في صدر الشّارح المستريب.

مَسيحان مُختصِمان على الهَرَب

مُستبسِلاً في النّجوى
كرئةٍ خديجٍ على شوكةِ الله
يُغسلُ نحاسُ الضّجرِ في بتلّةِ اللوتسِ القديمة
يُدحَضُ ويُغجّر ويُعمّم على الورّاقين.
مخذولٌ سعيدٌ يرَى نفسَهُ في يدٍ ما
في مُناولةٍ وفي لغط
دائمٌ لا يُزهَق منه شيء؛
فاتَهُ الرّبُّ الكهربائيُّ ذو اللّغة
نسيَته البجعةُ وعاشَ في الحذرِ من كلِّ وَصْف.

آهِ
الآلة
كهرباء خائفةٌ تنزلقُ من صدغِ التوراة.

ذلك كلُّه لا يُوجعُ البابَ الذي
بتؤدةٍ شديدةٍ
مَحقتُهُ
في مخرطِ الجيرانِ الشّفوقين.

أرأيتَ لو يجثم هذا البطلُ على نفسِهِ
ويشيرُ عليها بنفسه
ويكفينا إناخةَ الدّمِ في صَواعقَ صفراء.
وإذا اللّيلُ مغنطيس أوفَى من الدّائرة
إذا الرّهطُ خَفقانٌ تحتَ طيورِ المنجنيق
إذا الدّمعةُ مَسيحان مُختصِمان على الهَرَب
إذا الأزرقُ منشارٌ بقلبِ طائرٍ ضَوئيّ
الأزرقُ أهلي زمالك الدّم
نوافيرُ عملاقةٌ حمراءُ تحدّق
عملاقةٌ عمياء.
بين فجواتِ الحشدِ أرَى مَعناه
صحراءُ صغيرةٌ
أصغَرُ من دمعتِها.
راء ترنُّ في شاشةِ الدّم
مُنشآتٌ رحمانيّةٌ تُقلِع في القطرة
انظري يا أمّي مَطر!
الغشاوةُ على الكريستال
هل تُذكّرك بغيبِ طفلٍ منهوبِ الأذرع؟
تلك رجفةُ مواعيدِك
أنجَزَها عنك الملحُ راضياً
في غيمةِ الجلوكوز.
دخلَ عراءَ زُوجِهِ وعادَ بالغنيمة.

مسألة النشادر

ثمّة دَرَجٌ مُعلّقٌ بين صدغي النشادر
مخلوقٌ بحيث يَسقطُ دائماً فجأةً في سؤالٍ حيوانيّ
أو في قلبٍ مَنتوفٍ يَعبرُ ساحة أثينيه جديدة تُولَدُ آنيّاً من خطوته عليها.
كيف نَقيسُ ثقلَ ضحكته الغريبةِ الهشّةِ في هذا الهواءِ القديم؟.

يَقفِز لأنّه مُدرَّبٌ وجميل

المعطياتُ شحيحة؛
يَبدأ خطّ الأفقِ بفوّهة
يَنتهي ببركان
يجبُ قولُ كلِّ شيءٍ في التوّ.
تتنكّبُ الرّئةُ هذه الرّحلةَ السّائدة
يَطلبُ القلبُ أمانةً هالَها مطلوبُها
يَتهيّأ السّاعدُ والذّهن
يَكشفُ آخيل كعبَه بعدَ أنْ يختبرَ الرّمح
يَقفزُ القاتلُ عارياً من القتل
يَقفز لأنّه مُدرَّبٌ وجميلٌ
الرّمحُ مُستقِرٌّ ولامعٌ
البركانُ في الموعد؛ مُنتعِش ومُتفَهِّم
لكن لا يوجَدُ وقتٌ لنافورةِ الدّمِ الصّغيرةِ التي تُثرثرُ بين حصَاتين
لا يوجَدُ وقتٌ للاشتراكيّة.

أن يلدَ الإنسانُ نفسَه

من رحابةِ البترِ سرَتْ علومُ الحرّيةِ في الشّلْو
سرَت الشّهبُ ذات الأحزمةِ النّاسفة
سرَت لهجةُ البركانِ في لسانِ حبيبي
سرَى الغاز في رئتَيْ سيلفْيا بلاث
سرَت المعرفة تتدحرَج مع القنافذ وقوارض الرّوح
سرَت التماعةٌ برقيّةٌ
حوّلَت الدّمَ إلى هرَم
والهزيمةَ إلى إنسان.

ن

والإنسانُ هناك في الخارج
يمشي على البسيطةِ السّحريّة تُعلّمُه الغموض
ويقولُ لماذا يَلهجُ لساني بطَعمِ النّردِ حين أفكّر في النّار
ولماذا أقدامي ثديٌ تتلقّفه الميزوسفير بلا فِصَالٍ معروف
من أنا لأنسى اسمي عند كلّ لسانٍ يُهديني إيّاه حبيبي
ومن أكونُ سوى خجلي عند نفس الزّهرةِ الغريبّة التي شنقت نفسَها في اللّيل
أمشي الخيلاءَ صِنوَ أنفي وأقرِّر بشأنِ الرّوائح الخفيفةِ للإزهار في درب التبّانة، أبذُرُ، محترزاً، الخرَزَ الملوّن
لئلّا أتوهَ في خلاءِ وجهي
لكنني لا أعود، أبداً، لأحصدَ غابة زجاجي النّادرة تلك،
لا بدّ سأموتُ قبل تغفرُ لي اللّغة
قبل أحدسُ القروحَ الشّاخصةَ في أحلامِ الله بانتظاري
تَحمِل لافتةً فضّيةً عليها اسمي
وخلايا شمسيّة
ومفتاحاً إنجليزياً يفتح كلَّ شيء
وشفرةً معقّدةً ودليلَ تقبيل
لكنّني أنساها
ومع قطيعٍ أخضرَ من الزّرَاف
أكتشفُ البكاء.

تيليباثي ستكهولم

نشَأ، فجأةً، من قحفةِ رأسي، تاجُ سعفٍ مزركش

لا بدّ أنّ أمّي تعيدُ رواية تلك القصّة المعروفة
حين توحّمَتْ بي على عروسة مولد.
هذه السّخافاتُ لا تُعجبُ ركّاب الباص في محطة سلوسن.

الرّخويّاتُ في الخلفيّة

رأيتُ الرّجلَ أخرسَ مُرتجفاً يَتلو قصيدة
لجمهورٍ في كرْبٍ عظيم،
التنّين يخرُجُ من فمِهِ في جَزرٍ ومدّ
والجمهورُ يقتربُ يبتعدُ تحت صَهدِ الكلمات،
تقوّسَ الأفقُ واحتدّ
وارتجَفَ كلُّ جَنانٍ مثلَ هِرٍّ جبليّ
عبرَ التنّينُ فوقَ رؤوسِ النّبات
مُتعطّشاً لمملكتِهِ الفريدة
مُزدرياً إيّاها كونَهُ عارٍ دونها
قالَ لكلِّ نبتةٍ تكلّمي لأراها
تكلّمي يا درَنات الماء
تكلّمي يا سلعوّةَ درب الأربعين
لكنْ انشقّت الحملةُ عن أسطوانةٍ إداريّة؛
من كان لديه جثّة ليَنطِقها الآن أو يسجّلها في الكمبيالات،
قال طبيب إسماعيل باشا وهو يُجري معادلةً حسابيّةً في رأسِهِ:
جَمعتُ ستمائةَ أوقيةٍ من الغضَاريف،
آذان الشّايقيّة، يا مولاي، ليست سيئة، لكنّها تتعفّن بسرعة.
الرّخويّات في الخلفيّة
بطيئةٌ بطيئةٌ مثل اللّغة
وفي آثارِها على الرّملِ تهدِرُ البريّةُ بالترجمة،
ما هذا العالم؟
البطنُ المبقورُ الحافلُ بالطّرائدُ هذا العالم
القمَرُ مُرقّطاً يَسبحُ على ظهرِهِ في البازَلت العالم
يَضربُ بفخذيهِ مُستكشفاً فلزاتِ التّوصيلِ الجيّد
مُنقّباً غيهبَ روحِهِ عن القصدير
العالم كلُّ مَن لا يَذكرُ دودةَ قزِّهِ مَسجونةً في خُصيةِ الإسكندر الأكبر
إنّه لا يتذكّر الله
ناهيك عنا عمّال الدّرَت،
طارَ ريشُ النّعام طارَ الذي رفَسَ الطّيران طارَ المنزُوعُ الفوّاحُ
المحشورُ في أكياسٍ قطنيّةٍ
إلى مُصَوّع
ثمّة خريطةٌ توضيحيّةٌ يتبادلها جنديّان مثل نارجيلةٍ مملّة
حولَ كيفَ يُمكنُ لثورين فقط رفعَ قلبي بكلّابة
اتّبعوا الإرشادات يا جماعة
باقي العمليّة إنزال عادي
على فئرانِ قَعر السّفينة.
الصّافرة برَقت في خفاءِ البحر
الحُلفاءُ الحُلفاءُ الحُلفاءُ في رَحمٍ مُبقّعٍ وغريب
بدأت تجارةٌ صغيرةٌ قوّامُها الفورمالين
العالمُ رائحةُ فورمالين مُهرّب
ضاعَت جثّةُ البحرِ في أمواجِ جُثث العبيد
أجهضَتنا السّفينة
الإمكانُ احترَق
وتوقّفت اللّغةُ، التي لم نعرفها أبداً، عن الوجود.

مسألة الصّدع

أجلسُ على عتبة،
تفصِلني عن الصّقرِ حرّيتُهُ. كما تخيّلتُها. وطحلبٌ مَسهُوك.

تكلّم الصّقرُ مع نفسِه: السّماءُ غامضة.
كان الصّمتُ الذي يَعنيهِ ذلك أقسى من الغموض.
قال صَمتُ الأشياءِ لا يخيفني
بل:
أ.
الأشياء الصّامتة تَصمُت كلٌّ على حِدَة،
ب.
كلُّ شيءٍ مُتوحّدٌ يَطلُبُ كمالَه، فهو وحدَه لدَيه، وأنا غيرُ مُهتمٍّ
بل تأكلني الغبطةُ لأنني أرعف بطريقة صفويّة.
ج.
كلُّ هذا الصّمتِ ليس واحداً مُستوياً متعادلاً، كما لا يمكن جمعه.
كان الصّدعُ داخلي أقوى منّي وأقدَم،
كان نشطاً مثل دجاجةٍ جائعة،
أو جناحِ صقرٍ لا يَنِي يَموتُ من شِدّتِه.
الطّيرانُ يقتل.
والصّقرُ يَحملُ الصّخرةَ التي حملتَهُ ويَرميني بها؛
أنا الصّدعُ حيثُ تئنّ أنا الابتلاع،
القاسمُ المشترَكُ لعالم الغيبوبات،
أنا أحبّ الصّيرورةَ مكتوبةً بالفحمِ على حيطة ناس أبوبكر
محمد بن يحيى الرّازي،
أنا التفكير في الحياة،
لكنّ النسخةَ التي وَزّعُوها لنا سقطت في المنتزهة في فيضان 1988 مع الضّفادع والإغاثة،
وتعفّنَ كلُّ شيءٍ بسبب الشّعيريّة لأنّ حبرَ الكراتين ذابَ أولاً.
صرَخَت جارَتنا سعاد المهدي: السّيل السّيل،
تذكّرتُ مريم الشُّجاعة بكعب الشّيطان في ساقِي اليمنى،
وهجَمَ النمر بالقشعريرة في ظهري،
واللشمانيا بفخذَيّ الاثنين،
كيف سأركض بأرجلي القصيرة؟
ثم اندثرَت المدرسة لأنّ وجه بوب مارلي المرسوم في الحائط ظلّ غاضباً،
فكّرت. عدوّيَ الرّعدُ يُفكّر بثقة أكبر لكنّني فكرت. كلّ خروجٍ غيرُ مُبتلّ، مجرّد نزهة،
لأنّ الصّحراءَ جافّةٌ والضّفادعُ تَنامُ مثلَ البذورِ والحيتانِ في القاع.
ثم تذكّرتُ غربَتي وأمِنتُ لأنّني غريبةٌ رغم السّيل،
رأيتُ أنّ الإيمان هو أيضاً غُربة،
مثل الإنسان كلّه،
مثل الهجرةِ والتِحَامِ السُّفنِ القديمةِ في العدم،
لأنّ القاربَ مَحمولٌ بقوّةِ الصّمتِ الذي هو الماء،
لأنّه غريبٌ بسببِ الماء،
لأنّ الماءَ نفسَهُ غريبٌ بسببِ الماء،
آلمَني التّلامُسُ بين الأسطحِ العنيدة،
ودمْعَتي جاءت لتُلامسَ الغربةَ بين الماءِ الكثيرِ والماءِ الكثير،
ودمْعَتي جعَلتني جُزءاً مَعطوباً من الغُربة،
وكنتُ قبلَها في حجابِ قلبي فكشفَتْني للإنسانِ الذي أخفيتُهُ في الخُرج،
كيفَ أمشي وخُرْجي يأويني وخُرْجي في يدي؟
تعلّمتُ السّيرَ من الزّواحفِ البُكماء؛
كنتُ أُلصِقُ قلبيَ بالأرضِ أراقبُ شهوتَها الواقعيّة؛
الدّودُ لا يَطلبُ الطيَران، فقط أرجُلاً كافية،
والنّملُ يطلبُ فجورَ العناكبِ ترقصُ في خيوطها،
ولأنّني الصّدعُ طلبتُ ما هو أقلّ؛
أن أكون،
أنْ يتوقّفَ قلبي عن الإحصاء،
لكنّ الذي يَحدُث لا يَحدُث لي،
وإنْ حدَثَ صِرْتُ الحادثَ وفقدتُ جوهري
ولأنّني الصّدعُ فأنا مريضةُ غيْوبي،
والمريضُ لا حصرَ له لأنّه جديدٌ دائمٌ في احتضاره،
لكنّني أطِير،
ها نزعتُ في تجدُّديَ التشابكَ بين الطيرانِ والأجنحةِ والسّماء،
ما فائدة الغموض؟، السّماءُ مستمرّة،
والطيران همسٌ يَدور بين أحشائيَ القرويّةِ وبذرةِ تِينها العالقة؛
نمَتْ شجرةٌ ظليلةٌ وتساقَطَ الثّمرُ في رمالِ جوفي المتحرّك،
ها دخَلَ القرآنُ كلُّه هناك،
دخلَت آسيا الصّغرى،
دخلت علومُ الفسائلِ والعقلِ والتّرقيد.

اقسِمْ معَايْ يا طير،
اقسِمْ معَايْ جلوسي،
قِسْ معي مجازَ الإقليم،
لأنّ الصّدعَ لا يَمْشِي ولا يَحُول
وليسَ على سطحِهِ شيءٌ سوى زهرةٍ حفَّ الخجَل،
تتربّص
والخجلُ لا يَريم.

دلفتُ من بابِ أعضائي؛
وجدتُ رُكبتيَّ في كنفِ الأديمِ مُنهارَتين.
دلفتُ من بابِ سَليمي
الذي لا يؤدّي،
لأنّ الدّاخلَ يَلزَمُ دُخولَهُ ويَصيرُ في جِدّةٍ تُنسِيهِ الأثَر.

اقسِمْ معَايْ يا طير
فبابي مُتفتّحٌ بابي رياح،
وعندما يهبُّ عليَّ أصيرُ في جِدّتِه،
وعندما يهبُّ بابي فتلك ديمومةٌ هي حالَهُ وإمكانُهُ،
لأنّ الدّاخلَ يَلزَمُ دُخولَهُ
ويَصيرُ في جِدّةٍ تُنسِيهِ الباب.

هذا شأنيَ ما دامَت العتَبة ■

شاعرة من السودان مقيمة في السويد

ملاك من ورق

ثلاث قصائد

فاتن علي

القصيدة الحرة، تُغلق بعشر نوافذ، مصفودةً بالغيب، تلقى حتفها في نهر الحقيقة، في زنازين اللغة، كصحراء تجرفُ المدن النيلية، كجفافٍ في موسم الخريف، إنّها خرافة الفكرة. كأن تزرع الحلم يقطيناً والأرض لا تثمر إلا عناكب الخيبة، كأن تحبل الأنثى ملاكاً من ورق، كلما ارتعش الجسد جسد اللغة، تحيا شاعرية العالم بموت الشعراء، أنظروا إلى كل هذا الدم المراق! والحرائق في سهول الحبر، وغابات الورق، وميديا الهلاك.

نوافذُ الرُّؤية

(مقاطع)

(1)

برقّة الوقت
أصنعُ عشر نوافذ للحياة
ولي من السراب رؤيته، بماء العين
فأنا لا أشعرُ بالحزن فقط،
بل أراه من نافذة الرُّعُونة الثامنة
الجَسد؛ مُعافًى بصحة اللقاء
والروح؛ بالعناقُ الطويلْ
ويكمنُ الله بينهما في الرّعشة

(2)

في الليلة الأولى، إلى النافذة التاسعة
أجلسُ بمُحاذاة الباب وأبكي
نكايةً بهذا العالمَ الذي خلفي
نكايةً بألم، لا معنى لمعناه
دموعي الساخنة وقرت بقلبي
فشعرت أيضاً بروح الله.

(3)

كنت غيمةً كثيفة
أطلُّ من نافذةِ السماء السادسة
كشجرةٍ وحيدة في قريةٍ فقيرة
فقدت موسم إثمارها

(4)

عصيٌّ على اللغة وصف حالي
فخذوني على محملْ التفصيل
في المعنى.

(5)

في الباب الأول
كنت أخفي معالم الألم
ليستتر وجهي زاهياً
في حديقة النفاق الكبيرة
أمّا في البستان المجاور
أجلسُ قرب النافذة الخامسة
أتوسّط الموت..
كأن يموت جسدي
وتحيا الروح لتدفنه في قبر الغيب
قلبي اليافع ينمو بالبؤس من جديد .

(6)

أنا بنتُ البتول، والموسيقى
ورابعة العدوية، والغناء
أنا التي خرجت من عشرة أبوابٍ للحياة
وخانتني الطريق.



حسين جمعان

في لُجةً مِن سَديمْ

(مقاطع)

أقفُ عند نهاية العالم
وراء الأُفق/ والأرض مِطمار
أقفُ/ كاستقامةِ خطّ الاستواء
بالشاقول..
أتربصُ بالسماءِ/ ريثما يأتي الليل
فأقبض بكفِّي الكواكب،
وبصيرة القمر البعيد.

(2)

لي من اللهفة/ ترويضُ الرياح
تُحدثني زائرة الروح،
بانعكاس الرؤية،
في صلاة استمطار المحبة
أنا:
الميكروفيزيائية لغيمة اللقاء
والأرض ميثاقُ العدم.

(3)

يا هلاكي في التّرقب
يا نديدي في التضاد، والعجز
وما يعتري الفلوات
يا قلاع النزق وغريم الضياء
في عتمة الوردة المجهولة
بحديقة النسيان..
أتربصُ بالأمل
حين يغفلُ القدر المُسمى
بالمشيئة!
بإشارةٍ منك في ورطة اللغة
في جُنح الليل، في سُهادي الأبدي
في وحدتي من دوني!

(4)

أذوبُ مع الهواء، والتّرائبِ
علّها/ تأتيك قارئة كف السفر
اسكبني بكأسك،
واسكرني في القصيدة
فمن يذكُر مدينة النيل
بعد طَوفَان العناق سوى الغرق؟

(5)

السّماءُ مجلوّة بالوصل
بغفران القسوة
ومن هُدْنة التعذيب اللذيذ
من وقع أقدام التّمني الكفيفة

من تراتيلُ النوافذ
نافذتي للحياة
في أبد الغياب.

فنتازيا الذّاكِرة

(1)

الحياة شمسٌ حارقة
وجلدُ العالم ناعمٌ شفاف
حنجرتي تموت في النداء
والحب مأزق.

(2)

بيدي، أصنع القوارب
فينجو البحر من سطوة الضفاف
وأغرق في سديمُ الظلام
روحي تمور بخفة الوقت
تستجيب لحنين الذاكرة
الليل يعقبه ليلٌ آخر
والصباح خرافة.

(3)

تسكرني رائحة الشوارع
نكهة الهواء الذي يأتي بعطرك
أسيرٌ، فيبتلعني ضوءٌ خافت
أُمهّد لوحدتي،
لغيبٍ؛ مقصده غيبٌ
لرحلةٍ متاعها في طريق الوصول
لحياةٍ بعيدة، أجترح المساء.

(4)

أصنعُ من الهواء جناح النجاة
أسقط في بلدةٍ مهجورة
أدخل من نافذة القِدم
من فوقي لُجة سحاب
من أطرافي وتحتي
بياضٌ كثيفٌ يبتلعني.

لا أملك إرادتي

وأنا في وحدتي هذه، تغيب عني معالم الحياة، وهذه الأبدية المتجذرة فيّ كنظامٍ خالد لا يرجو الخلاص. لا يمكنني أن أتدارك هذه الفعالية الأخّاذة، كلّما أدركت أنني لست جزءاً من جسدي، أبدو حينا كالغيم الذي لا يقترف فادحة الانتماء، كما لا يمكنني أن أستخفّ بقدرة القدر، التي تراود قدرتي على مشيئتي الذاتية. حياتي تمرّ عبر نفقٍ طويل، وبما أنني أرى أحيانا أكثر مما تتيحه الطبيعة فهذا النفق بلا نهاية، وهذه العتمة المتساقطة من سماء جوانحي، ما يعتمله السكون لسلوك الحياة المضطرب خارج الكون.

أحاول أن أثقبَ جدار الرؤية لقشرة الكرة الأزلية، إلا أن قدرتي على الإدراك أقل بكثير مما تستحقه هذه التعويذة.

لم أكن أعتقد بالقول فقط؛ إنما هناك فعالية تُحدِث رتوجاً في جسدي، أذوب في خيالي، فأبدو كسّرٍ من الماضي يُخشي إفصاحه، شيءٌ ما يفصلني عن الواقع، هذه المناظر الهائلة، الأماكن المعتمة، الأنفاق الطويلة بلا نهاية، الرهبة وأنا الفراغ الدخيل، الريح البطيئة، الرؤية الكامنة لعُرى الأشياء أنا في وحدتي هذه لا أملك إرادتي لقابلية البقاء أكثر في الحياة، كما أنه لم تؤثرني فكرة الموت أبدا، أجدني مشغولةً باكتشاف حيوات أخرى، كحياة العناكب الصغيرة في الجدارات الطينية القديمة والمهجورة، كما تستلهمني حياة الطحالب بعد أن تتشرّبها الشمس.

كنت أفكر لو كانت وحدتي هذه شبحا عظيما، يأتيني على هيئة كل الذين سقطوا من الذاكرة، والأشخاص الذين آذوني وتسببوا في جرحي كذلك. لو أن وحدتي هذه شبحٌ عظيم يمكنني ترويضه.

مازلت أمرّ بأوقاتٍ عصيبة من الشدة، ولحاجتي بأن أعرف نفسي أكثر..

عن طريقٍ لا يفضي إلى المأساة والبؤس، عن حياة تعتمل فيّ، عن إدراكٍ حسيٍّ دائم، وفكرٍ حرّ بفعالية.

وأنا في وحدتي هذه، أسمع كل صباح جُملا مختلفة، تُصيبني بالإغماء، أو النوم الطويل:

كمرج البحرين يلتقيان - بينهما برزخٌ لا يبغيان، أشعُر كأني الّمس السماء، فتتلبّسني مرات. ثم أسمعُ مرةً أخرى:

(فإذا انشقت السماءُ فكانت وردةً كالدّهان)

يطفو جسدي كالخطايا بروحٍ إنسانية تعيسة، ونفسٌ تشتاق لعناقٍ أبديٍّ رحيم، فأدرك أنني لست جزءاً من جسدي!

أنا الجانب الآخر لشخص لا أعرفه■



أمل بشير

شعر

أيها المكتمل بنقصي

قصيدتان

آلاء جمال

ميلودراما الوداع

في عز صيف باهت
أخبرتني أنها تنوي الذهاب
كانت الأجواء تلتهب اصفراراً
لم يكن قد مر ظل قط
كل الظلال قد رحلت
وقد اختفت حينا تشاهد من بعيد
كيف أن الشمس قد ثارت
وأشعلت الشرار بلا اهتمام
وقتها لم أكن قد مت بعد
ولم أكن أيضا على قيد الحياة
كنت بين البَين
أشكو البين
والألم المبين المنتظر
أشكوا اللوحة الصفراء حينا
وأهرب مرة أخرى إلى جحر الظلال

كانت معي
تمتطي قلقي وتستعد لكي تغيب
أقنعتها بأن تبقى لثانية فقط
ريثما أغير جدول الأزمان
وأعرقل ناموس الفصول
وأجلب البرد دفئاً
وأبدد إحساس الحريق
فاقتنعت
كانت السمراء تمتص العرق
منها ومني
تحوله إلى عسل يؤازرها
وكنت أنا أناظرها
وتغسلني بدمع من محاجرها
وتنبت من مآقيها
روايات وأشعار
وتخبرني
وأنا المسجون في جسدي
أنها تنتظر الغروب ورغبتي
لكي تذوب وتنزوي
فترتجل النصوص
تحتجز الحياة بداخلي
و بداخلي أيضا توشوش موتها
أنا ما كنت يوما ابتغي عوضا عن عذابات مريرة
استقت مني ومن صبري الكثير
ما كنت أنتظر انتصارا
ما كنت أحلم حينها
حتى برد من مدبر
عالم بأمور ما يحدث
كنت أنتظر الذهاب
إلى حقيقة أولى وكبرى
هل الحب الذي قد صبني خمراً وعتقني
يستحق بأن نتوب؟
ونعلن انسحابات عليلة من جولة كبرى
ونتسق التزاماً مع قوانين الحياة
ونجتنب الهروب؟
هذياناً وأوهاماً وأحلاماً مؤجلة وأخرى عاجلة
تلك الحياة التي قد هشمت قدسية الماضين
وأخذت تثأر من جرائم ضائعة
عالقون الآن نحن



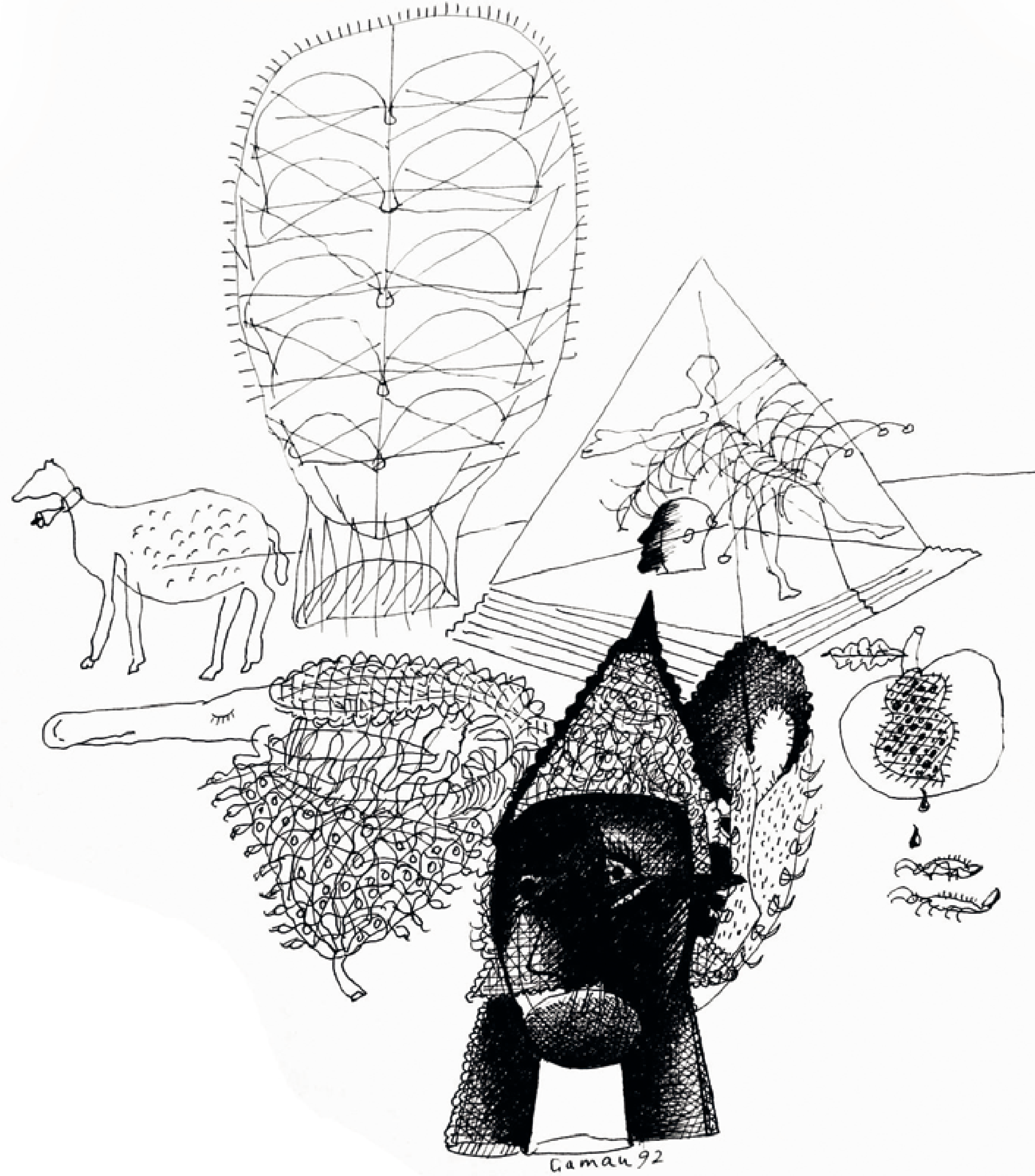
عالقون بلا مشاجب
مثبتون على مسامير التوقع
وغيبية الجدوى
كنت مستلق تحت رحمتها
وتمسح من على شعري غبار الزيف والأيام
الخوف أحرق قدرتي على التكلم والثبات
قد تحول كل ذاك الحر عندي
زمهريرا وثلوجا
دثرتني برموشها السوداء
حنطية اللون شاسعة العينين
وقد شرعت أدس فيها
كل أنواع النزاع بداخلي
أشبعتها أسئلة غبية
من أنا؟
وكيف أتيت إلى هنا؟
ومن بحق الرب قد خلق الذهول؟
تحاورني بهمس
وتستنطق الحف قسرا
وأردفت الجواب المرتجى
أنت شيء
كل شيء غير ظنك
أنت المستهل بالتبرير

والمنقطع بالتبرير
والمكتمل بالتبرير
تبرر جدوى الوجد
مختصر لأسباب النعيم
أنت الذي قد شق مني
أنت البداية وابتدار الخاتمة
لملم الآهات عني
اكتمل بي واحتملني
وأجعل الأيام تفنى
لا تهب عقلي شريعة
أو حدودا أو دروبا أو مجازا أو معاني
أو ذريعة
احذف الأيام من صدر القصائد

***

تعلمين الآن شيئاً
كنت قد بوأته صدري
وجعلته سري
اليوم أكملت الشرانق
ووضعت داخلها وصية
ستنمو ثم تنمو ثم تنمو ثم....
ثم تنشق اعتباطا
تثير الكفر ثم الكهن ثم..
ثم سيولد التنوير
يغير مجريات البؤس وأحداث الحياة
أخبريني مرة أخرى
قبل أن ننزاح من هذا المكان
المشتهى والمنتهى
أخبريني من ذا الذي قد صب فيك الاشتهاء
وأدار قانونا مريعا
يجتبيك بلا انتهاء
لا تجيب الآن
أنام على مشيئتها
وأدعوها بسر العابد الخائف
قد كنت أستجدي الزمن
أخبرها بأني تائه أهطل
وأنها شهقة أولى
وزفرة تبكي وتخرج

وأعلم أنها قد بدت
وتشكلت
طيف يؤازر وحدتي
ويرجم لهفتي
لكن تمهلي
سأفيق من هذا المحال
وأدعو قلبي
لجلسة ودية
لمناقشة الحياد
وأسباب التقهقر
وطريقة أخرى
لترميم الثبور
أدعوه حتى ينجلي
خيط الجليد من اللهب
وأعرف من أنا
ثم قالت آخر الكلمات تسألني
كيف سحب الرب روحي
دون إذني
وأكملك بها
أيها المكتمل من نقصي
وابتلعها الأفق ■



حسين جمعان

صمت الورد

قصيدتان

ابتهال محمد مصطفى

قِدرُ القصيدة

بَيْنَ أصوَاتِ الرُّشَاشِ الحُلْوِ جَهَّزتُ القَصِيدَةْ
كَوْمةُ البَارُودِ فُرشَاتِي
وَخُبْزِي الدَّمْعُ
وَالتَّارِيخُ أهْدَانِي أَسَى الطَّبْعاتِ أنَّاتٍ مُنَقَّاة فريدةْ
مَلَّتِ الأرْضُ افتِرَاشِي
وَكأنِّي صِرْتُ أَحْمِيهَا وَظَهْرُ الصُّبْحِ مَحنِيٌّ
وَأكتَافِي عَنِيدَة
رَقَّدَتْنِي الرِّيحُ في أطرَافِ يُمنَاهَا
وَضَمَّتْ هَيْكَلِي الْمَقهُورَ
مَعْزُوفاً عَلَى أرمَاسِهِ تَغْرِيدَةُ الْحُبِّ المُفَدَّى
وَالنِّهَايَاتِ السَّعِيدَةْ
يَا بِلاداً وَزَّعَتْ حَلْوَى مَوَاضِيهَا عَلَى الأمْصَارِ
وَاعتَادَتْ شَرَابَ الْحَرْبِ
حَتَّى أدْمَنَتْهَا الْكأسُ وَالأمَجادُ هَامَاتٌ شَرِيدَة
يَعْزِفُ الْمَوْتَى تَمَامَ الْحُبِّ في الأكفَانِ
مَا شَافُوا غِنَاءَ الْمَوْتَ مَجْدُولاً عَلَى الأسْوَاقِ
وَالْحَارَاتِ وَالْ....
إنَّ الْمَوْتَ وَجْهُ العُملَةِ الأندَى
وَبَاعِثُنَا لِثَوْرَاتٍ مَجِيدَةْ
أخْرَجَتْنَا الآهَةُ الْعَرْجَاءُ كُرهاً مِن مآقي صَمْتِنَا
كَمْ وَقَّعَتْ لَحْناً خُرَافِيّاً عَلَى أعصَابِنَا
لَمْ تَعْهَدِ النُّوتَاتُ نَاياتي
وَلَمْ تأْلَفْ نَشِيدَهْ
أيُّ بَلْقِيسٍ سَنَرثِي يَا ابْنَ قَبَّانِي
فَهَذَا الْبَيْتُ ضَاعَتْ مِنْهُ أعطَارُ الْبُكَاءِ
الْحُزنُ
أصوات الْحَنُوط
الأمس
أرتال مضت
واليوم أرتالٌ شَهِيدَة
الْحَمَامُ الحُرُّ فَاتَ السَّجْعَ يَا أمِّي
وَأهْدَتْنَا الأمَانيُّ الظلامُ السُّودُ أعمَاراً مَدِيدَة
إنَّ طَعْمَ الْعِيدِ مَنسِيٌّ
وَطَعْمَ الْغُبْنِ قَتَّالٌ
يُلَاكُ الآنَ حَدَّ الْمَوْتِ
مَا أشْهَاهُ مِنْ طَعْمٍ عَلَى قِدْرِ الْقَصِيدَة

موتيفة

فُحْ أيُّهَا الْعَرْفُ الذِي يَحْتَالُ مَا خَبَّأته
يَعْصِي مَيَاسِمِي التِي مِن فَرْطِ رِقَّتِهَا تَفُوحْ
يَتَعَثَّرُ التَّبْرِيحُ فِي خُطْوَاتِهِ
وَيَلُفُّنَا
وَنَعُودُ
نَكْتَنِفُ الْحَيَاةَ وَمِنْ وَجَاهَتِهَا نَبُوحْ
أوْلَئك آلِهَةُ التَّصبُّرِ بَعْضَ مَكْنُونَاتِهَا
مَاتَتْ وَبَيْنَ شِفَاهِهَا جَمْرٌ تُغَالِبُهُ الرِّيَاحُ وَطُهْرُ أنفَاسٍ يَنُوحْ
يَا آخِذَ النَّجْمِ الْبَعِيدِ أعِدْ إلَيَّ هُيَامَهُ
خُذْ غَزْلَ أغْنِيَتِي الَّتِي بَارَحْتُ مُوتِيفَاتِهَا
لأرَاكَ فِي رَجْعِ الصَّدَى تَمْتَدُّ قَافِيَةً ورُوحْ
عِيداً أُرَتِّبُهُ عَلَى كَيْفِ الْقَصِيدِ
أخُصُّهُ بِطِلَاءِ ذَاكِرَتِي
وَكَنسِ الْحُزْنِ مِنْ وَجْهِ الْمَدَى
مِن خُبْثِ أسئلَةِ انتِظَارِي حِينَ يَكْنِسُهَا الْوُضُوحْ



حسين جمعان

هُوَ فِي نِدَاءَاتِ الْغِيَابِ طَرَائفٌ ورَوَافِدٌ
وَتَوَكُّؤٌ فِي الْمُستَحِيلِ
قِصَاصُ أشْوَاقٍ تَرَافَع عَن مَظَالِمِهِ الشُّرُوحْ
قَالَتْ عَفَارِيتُ الْحُرُوفِ
تَعِبْتِ يَا سَبَأُ الَّتِي دَانَتْ لِسَطْوَتِهَا الْمَعَانِي وَالتَّرَاكِيبُ الْعِجَابُ
ارْتَدَّ طَرْفُ الشِّعْرِ بَعْدَك
حَاطِباً نَبَأ الرَّحِيلِ
وَقَلْب مَن مَرَدَ الْجَفَاء وَأتْعَبَتْ يَدَهُ الصُّرُوحْ
هُوَ آخِرُ التَّصْفِيقِ
يَرقُصُ فِي مَسَامِعِ عَاشِقٍ
رَفَضَ النِّهَايَةَ
مَزَّقَ التَّهْرِيجَ فِي صَمْتِ الْكَوَالِيسِ الْمَقِيتِ
أعَادَ تَرْتِيبَ الشُّخُوصِ
وَضَجَّ فِي دَمِهِ الْجُنُوحْ
مَنْ يَقْهَرُ الأضوَاءَ فِي شُرُفَاتِ أحْلَامِي الْعِرَاضِ
وَفِي انتِزَاعِ تَشَتُّتِي
هَذَا نَكَالٌ عَاجِزٌ
وَأنَا تُزَمِّلُنِي الْمَعَارِجُ
كَيْفَ تُؤْوِينِي السُّفُوحْ
زَيَّنتُ أجْوِبَتِي كَثِيراً حِينَمَا اسْتَفْهَمْتَنِي
وَالآنَ يَقْهَرُنِي اعتِرَافي
فَابْتَعِثْ مَا شِئْتَ لَكِنْ لَا تُغَادِرْنِي
فَإنِّي بَعْضُ صَمْتِ الْوَرْدِ
فَارْتِقْ مَا فَتَقْتَ مِنَ الْجُرُوحْ ■

كسور الذاكرة

عزاز حسان



أحمد عبدالعال

(1)
نَافِذةُ الصّدْرِ مَفْتُوحةُ الأسئِلة
مَشْغُولٌ بالُ قِفْلِها
على طائرٍ يَبْنِي عليها عُشًّا لشوقِه
ويحملُ بين حنينهِ شمسَ الصباح.
(2)
يَدْخلُونَ ولا يَرونَ كُسُورَ الذَّاكِرةْ
ولا يَسْمَعُونَ بُحَّةَ الصوتِ وهم يَخْرجُونْ.
كَمْ هوَ
مُتْعبٌ أنّ تكونَ بابًا
تعبرُه الرِّياحُ
ويَخُونه الصَّدى.
(3)
داخِل النّفقِ يتنهَّد الضوءُ ويُصابُ الطريقُ بالسُّعال
يُسَمَّى هذا مجازًا
بالقلقْ.
4)
جِراحُ الجُدْران
تُضَمِّدُها السَّتائِر.
(5)
لفْحَةُ بَردِ الحنين
تصيبُ رئةَ الغيابِ.
(6)
الرِّيحُ التي فكَّت أزرار النَّاي
كَشفَت عن حزنِه العالي
(7)
مِثل ذِكْرياتِي..
الشَّجرةُ التي تُهَدْهِدُها العَصافِيرُ لا تَنام ■

كن صديقي

ابتهاج نصرالدين الوالي

لست أدري
ربما كنا نبدد قهوة الأوقات
لا نرنو لشيء
لا علينا من غبار.

بل نميط الشمس
عن وجه السماء
الظل حين سحائب الأضواء تلقانا
وينكسر النهار.

ربما لاقيت وجهي عاريا
من أي تعبير يسوق إلى
ضفافي والحنين.
إلى بلوغ الانبهار.

لا نثير الانتباه
إذا اختبأنا بالمساء
بهدأة النجم المرائي
حين يفضحنا المسار.

لا معان
غير هذا الوقت...
غير نشازه
تغريدة هربت فأوقفها الكنار.

ربما كنا صغارا
لم نفرق بين حواء القصيد
ونكهة التفاح
تهبط أمنا قسرا
ويرتفع الدمار.

ربما كنا
على وعد البنفسج
ننسج اللقيا
ونهديها موات الانتظار.

كن صديقي
ريثما يحتاط ما بين الضلوع
وتطمئن جدائل الذكرى
لعافية الرياح.

كن صديقي
لست أعشق غير هذا
كن مداراتي
لعل الأرض تحترف الدوار.

كن صديقي
يورق الزيتون
يستهدي حمائم سافرت
مذ غاب عن كفي الهزار ■

شعر

أشتري خاطري بالنزيف

قصيدتان

إيماض بدوي

مكياجٌ

المساحيقُ تصنعُ من الألمِ فراشة
ومن الحسرةِ سَيِّدةً بِكُلِّ اللُّغَاتِ
تجوبُ الفراشة أرجاء قلوب متعبة من كثير النبض
والسيدةُ تعتصر رغوة الحلم المهيضِ قصائد للحاضِرين
الكَسالى
يا مُغرق القُبلة الأولى في فم النسيان
الْتَقَفَنِي الحُسْنُ دُمْيَةً تطفُو على صَدر يمٍ
يراني الغارقون في النّميمة صنوَ الهدأةِ والحُبِّ
وما ملكت يدُ البهجةِ
وأراني في سهوك وتراً ينزفُ من قوس الكمان
يا حبيبي المسافةُ شاسعةٌ
بين وهم الحضُور وارتباك خطْفَتِكَ الناظرةِ
ضيعتنِي الظلالُ البعيدة، كبرياءُ القصيدةِ ومحض إرادة
كابوسي الأزلي
أشتري خاطري بالنزيف والنشيدِ بنخبِ الشوارعِ والأغنيات
أذكُرك الآن!
يَفْتَرُّ ثغري، ونظرتك البكر،

أذكرني والحديقة أيقظت شهداءَ الحقيقةِ
أتهجّى جسدي،
جسدي الحمامة،
أقطفني،
ها أنا أترنح،
أتلصّصُ خَطوي
أُنكُرني
أتقبلُ وقع سُكونكَ في انتظَار العَاصفَة..
إنّها الآزفة،
لسعةُ "قزَفَةِ الطَّلْقِ"، وولولةٌ دُون جَدوى
فالمسَاحيقُ التي احتضنت ذاكرةَ الليلِ ينهَرُها الصُبح بالضوءِ.

كراسة الغريب

ظِلُّ الغريب

انظر أيُّها الظل:
ليس لديَّ وقتٌ لأُقيِّم مُحاكاتِك البلهاء؛
اتبعْني كيفما شئت،
لا تسل: من أنا؟
امشِ على قيد البصيرة،
لا الحياة
تلصَّص الشغف البديهيّ لتكون أنثى مذكّرة الفجيعة، ضحكةً
برمائيةً خالصةً لوجه الضدّ والمعنى المُساوم للنَّقيض..
أيها السَّاجي تحت قدميّ،
تمهّلْ،
وامتهنْ لغةً تُعبِّر عن خلاصك من (مُرَازَاة) الغواية، ومزامير
الفروض،
اجترح للجرح معنىً غير ما خُطَّ بِصَكِّ الشعر، يغفرْ لكَ التاريخُ
ما اقترفت خُطاك.

ورطة الغريب

يجلسُ خلفَ مِقوَدِ خياله
يطوفُ أرجاء بُؤسه وانتصاراته المُتوقَّعة،



يطرحُ سؤال الطَّريق،
يعجز الطريقُ نفسُه عن الإجابة،
يسبُّ المارَّة ويمتدحُ أزياءَهم ناصعةَ السواد،
يفتعل حادثاً يُطيحُ بالتَّوهُّم،
بأبجدياته،
الطريق،
أحلام العودة،
بالغربة نفسها...
إيه يا مدينةً انتعلَ الغريبُ شوارعَها الشاسعة.

الغريب يحدِّثُ نفسه

خذْها بعيداً
اجترح لُغة لم يَعِ شرحَها أحدٌ
لُغة لا تُفسِّرُها قبلةٌ عابرة،
ولا عمقُ لذَّتِها طيِّعٌ في الكتابة
إلى بؤرة الضَّوء في قُرص شمسِكَ
خُذْها إلى لحنٍ شاردٍ من حُدودِ البداهة،
إلى لذَّةٍ بعدها،
إلى نُزهةٍ في حدائق الشاعر بالضُّرورة،
خذها،
دَعْ صدرَها يمتلئ بالرّصاص المُجنَّح،
دَعْ صدرَها يستشفُّ فداحةَ مِحبرةٍ في رفوف الخيال..
خُذْها إلى ما وراء الأجنّة
إلى ثورة الحقلِ قبلَ القِطاف
خُذْها ولا تسلِ الغربةَ مَن قد تكون ■











الأعمال للفنانة التشكيلية إيمان شقاق

مقال

النزعة التجريبية في الكتابة السينمائية بالمغرب

بوشعيب الخياطي

بعد أن اغتنت الفيلموغرافيا المغربية بمنجز سينمائي يفوق الثلاثمئة شريط روائي طويل، وحققت بذلك تراكما كمّيا ملحوظا، صار بالإمكان تصنيف هذا المنجز ضمن اتجاهات فنية تحدد على وجه التقريب الخطوط الكبرى لنزعات السينمائيين المغاربة الفكرية وتوجهاتهم الجمالية. وفي هذا الإطار بدا لنا أن المنجز السينمائي المغربي الطويل لا يخرج في أحسن الأحوال عن توجهات ثلاثة: توجه تقليدي يعطي الأولوية للحكاية ويعتني بالمتلقي ويسعى للاستجابة إلى أفق انتظاره، وتوجه حداثي يحتفي بالحكي وما يتصل به من تجريب على مستوى وسائل التعبير وأشكاله، وتوجه توفيقي يوزع اهتمامه بين الحكاية والحكي ويسعى إلى تحقيق معادلة الإبداع والتلقي في آن معا.

بخلاف التوجه التقليدي، سعى التجريبيون المغاربة -وهم يصنعون أعمالهم السينمائية- إلى الاحتفاء بعملية الحكي، باعتبارها المدخل الرئيسي للكشف والتجريب والبحث. فوجهوا اهتمامهم نحو الصورة وتعاملوا معها باعتبارها بلاغة تثوي بداخلها دلالات الفيلم وإيحاءاته. فالمعنى في هذا التوجه غامض وملتبس ولا نهائي، ينبغي على المشاهد الحفر في أخاديد الصورة من أجل تلمس بعض من إشراقاته. لذلك يأتي الفيلم مكسوّا بالعلامات العميقة، محتشدا بالرموز المستغلقة، مزدحما بالرؤى المتنافرة، موغلا في الخيال، مغرقا في الذاتية. وبالتالي فإن صانعه لا يعبأ كثيرا بالحكاية، بل ينسفها نسفا، ويعوضها بشذرات تحيل على عوالم يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، والخيالي بالواقعي، والماضي بالحاضر.

ويدين الفيلم الذي ينحو هذا المنحى بالولاء إلى فلسفة ترى أن السينما ليست وسيطا لقص الحكايات، وإنما هي وسيط لتوليد الأفكار، وبالتالي فإن المخرجين السينمائيين ليسوا فنانين عاديين، بل هم مفكرون عظام، تقتضي مرتبتهم أن يعملوا على تقويض أركان أنماط الإنتاج الفني المألوفة والمتداولة والمبتذلة، التي تتوافق مع النشاطات الحسية والحركية، وأن يبتدعوا عالما إشاريا طازجا خاصا بهم، حتى يتمكنوا من التعبير عن رؤاهم المتفردة(- توني مكيين، محاضرات في نظرية الفيلم، ترجمة ممدوح شلبي منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2014، ص 61). ومن معالم هذا العالم، التعامل مع الفيلم باعتباره استشرافا وتأملا، يستثير الأسئلة في ذهن المشاهد، أكثر مما يقدم إجابات، أو يروّج لأطروحات، بل قد لا يهتم بالجمهور إطلاقا، لأنه لا يلقي بالا للقضايا التي من الممكن أن تشغله. فالفيلم الذي يدين بالولاء لهذا التوجه، لا يحكي قصة مترابطة الوحدات، بل يشكك في وجودها، ولا يعتبرها إطلاقا وسيلة من الوسائل التي بإمكانها أن تحقق الغاية المرجوة، إنه يتحاشاها، ويستكشف جوانب جمالية لا علاقة لها بالحكاية، كما أنه يبدو بمثابة الحلم الذي يصوغ الجمال من القبح، ويحول المأساة إلى جمال. لذلك فالقضايا الأخلاقية لا تهمه، وإنما الذي يؤرقه هو توجيه انتباه المشاهد إلى العناصر التي تضمن للفيلم سينمائيته، كما أنه يحرص أحيانا على تقديم تجربة جمالية تحطم حرمات الجمهور وتنتهك مقدساته.

ومن الملامح الفنية والجمالية لهذه السينما، التباطؤ في السرد، والتطويل في عرض الصورة، وتجزئة السرد التتابعي بالتركيز على استقلالية الصورة، واستخدام اللقطات غير المناسبة التي تترك للمشاهد مجالا كبيرا للتأمل في الصورة، واعتماد صور سريعة ومفككة وصادمة، وتوظيف طرق ملتوية في السرد من خلال التلاعب بالأزمنة بغية اللعب على توقعات المشاهد، وخرق الأسلوب التقليدي في تأطير اللقطات، وزوايا التقاط الصورة، إضافة إلى العزوف عن استخدام المونتاج التتابعي بغاية تخريب توقعات المشاهد، وتكسير الاستمرارية الزمنية، واللجوء إلى المونتاج الإيقاعي حيث الأولوية لا تنبع من منطقية التتابع، وإنما من إيقاع الفيلم، والزمن الذي استغرقته اللقطات طولا وقصرا، أو تقنية القطع المونتاجي، حيث يتم تقطيع الصورة مونتاجيا إلى العديد من اللقطات، ثم إعادة تركيبها من جديد



(حسب توني مكتين نفسه). فهذه السينما ترنو للوصول إلى أفق جمالي في شكلها، وذلك عبر تقديم بنية درامية مضادة للدراما التقليدية، وتفكيك السرد، وتشويه قواعد التكوين داخل اللقطة، وكسر قواعد المونتاج، وإلغاء علاقة التعاطف بين المتفرج وأحداث وشخصيات الفيلم (عدنان مدانات، الحداثة السينمائية وإشكالية ما بعد الحداثة، جريدة الفنون، العدد 61، يناير 2006، ص38).

ويمكن في هذا المقام الإشارة إلى الموجة الفرنسية الجديدة التي استحدثت لغة سينمائية، مفرداتها من الصور واللقطات، يستخدمها السينمائي كما يستخدم الأديب والشاعر مفردات اللغة، يصوغ بها الرواية أو المقال أو القصيد، وبذلك أصبح بإمكان السينمائي أن يعبّر عن وجهة نظره الفنية والإنسانية بالكاميرا (محمد فتحي، الثورة الرقمية تصنع حقبة سينمائية جديدة، جريدة الفنون، العدد 61، يناير 2006، ص40.). فالفن ليس عظة أو مواعظ تقدم للمتلقي، وإنما هو إحساس يقدمه السينمائي، ويترك للآخر حرية الاستجابة، منطلقا من حجم الوعي الجمالي والفكري في ذات المتلقي (قاسم حول، نظرية ما بعد الحداثة، جريدة الفنون، العدد 61، يناير 2006، ص45.). كما راهن هذا النوع من السينما على استحداث وسائل تعبير جديدة، من قبيل التصوير عبر لقطات مختلفة الأحجام والزوايا، ومن ثم تركيب هذه اللقطات على نحو جديد باستخدام المونتاج، وكذلك بناء الحدث على نحو متواز بما يطور من إمكانات السرد السينمائي، واستخدام الحلول البصرية القائمة على الخدع السينمائية(حسب عدنان مدانات في المرجع المشار إليه آنفا). كما تحولت السينما مع هذه النزعة إلى خطاب مدثر بالمجاز والاستعارة والخيال، قابل لعدد لا متناه من القراءات والتأويلات، نظرا لما أحدثه من خلل في مسار الحدث السينمائي(محمد أحمد أنقار، سينما ما بعد الحداثة: بحث في بعض سماتها، جريدة الفنون، العدد 61، يناير 2006، ص40.).

ويمكن القول -دون مجازفة- إن مجمل المتن السينمائي السبعيني -على قلته- كان تجريبيا، ما عدا بعض الاستثناءات القليلة. فمعظم السينمائيين المغاربة الذين أنجزوا أعمالهم الأولى خلال هذه الحقبة، كانوا منبهرين بالاتجاهات الطليعية التي عرفتها السينما الأوروبية خلال فترة الستينات من

القرن الماضي في فرنسا وإيطاليا وبولونيا. ونشير في هذا المجال إلى فيلم «أحداث دون دلالة» لمصطفى الدرقاوي، وفيلم «الشركي» أو «الصمت العنيف» لمومن السميحي، وفيلم «جرحة في الحائط» للجيلالي فرحاتي، وفيلم «القنفودي» لنبيل لحلو. وانتقلت النزعة التجريبية في صنع الأفلام المغربية إلى المرحلة الثمانينية مع استمرار الدرقاوي والسميحي ولحلو في نهجهم السابق. فقد وقع الدرقاوي «أيام شهرزاد الجميلة»، و«عنوان مؤقت»، ووقع السميحي «44» أو «أسطورة الليل»، و«قفطان الحب»، ووقع لحلو «الحاكم العام لجزيرة شاكرباكربن وكوماني» و«إبراهيم ياش».

كما برزت في هذه المرحلة أسماء أخرى استهواها التجريب ومفارقة النمط السائد، كمحمد أبي الوقار من خلال فيلم «حادة» الذي اعتبر في حينه لوحة فنية جميلة حازت رضى العديد من النقاد والسينمائيين، لكنها لم تستطع في المقابل استقطاب جمهور المشاهدين. وأحمد البوعناني من خلال فيلم «السراب»، وأحمد ياشفين من خلال فيلم «كابوس». وستواصل النزعة التجريبية رحلتها في الزمن السينمائي المغربي خلال تسعينات القرن الماضي، وسيواصل معها الدرقاوي والسميحي نهجهما السينمائي، الأول من خلال فيلم «قصة أولى»، وفيلم أنا الماضي، وفيلم أبواب الليل السبعة، والثاني من خلال فيلم حكايات مغربية. كما سيوقع -وفي نفس المنحى- التيجاني الشريكي فيلمه الأول «إيميير» أو «الأشواك المزهرة»، وداود أولاد السيد فيلم «:باي باي السويرتي». وسينضم إلى القافلة التجريبية في العقد الأول من القرن الحالي وبداية العقد الثاني من القرن نفسه عمر الشريبي من خلال فيلمه «السر المطروز»، وحكيم بلعباس من خلال أفلامه «خيط الروح»، و«أشلاء»، و«محاولة فاشلة لتعريف الحب»، ونورالدين لخماري من خلال فيلمه «النظرة»، وإدريس شويكة من خلال فيلمه «لعبة الحب»، ولحسن زينون من خلال فيلميه «عود الورد» و«موشومة»، ومحمد مفتكر من خلال فيلمه «البراق»، ومحمد أشاور من خلال فيلمه «فيلم»، وهشام العسري من خلال أفلامه «جوع كلبك»، و«البحر من ورائكم»، و«ضربة في الراس».

سعى التجريبيون المغاربة -وهم يصنعون أعمالهم السينمائية- إلى الاحتفاء بعملية الحكي، باعتبارها المدخل الرئيسي للكشف والتجريب والبحث. فوجهوا اهتمامهم نحو الصورة وتعاملوا معها باعتبارها بلاغة تثوي بداخلها دلالات الفيلم وإيحاءاته. فالمعنى في هذا التوجه غامض وملتبس ولا نهائي، ينبغي على المشاهد الحفر في أخاديد الصورة من أجل تلمس بعض من إشراقاته. لذلك يأتي الفيلم مكسوّا بالعلامات العميقة، محتشدا بالرموز المستغلقة، مزدحما بالرؤى المتنافرة، موغلا في الخيال، مغرقا في الذاتية

وعلى الرغم من انتماء هذه الأفلام إلى النزعة التجريبية، فإنها تختلف في بعض التفصيلات، فالبعض منها حاول أن يبقي على خيط رفيع بينه وبين الحكاية، إلا أنه جعلها وسيلة لمراكمة أكبر عدد من الرموز والإيحاءات (قفطان الحب لمومن السميحي، وجوع كلبك لهشام العسري) والبعض الآخر غاص في عالم الأحلام وصنع كونا عبثيا وفق أسلوب ساخر وهجائي (القنفودي، وإبراهيم ياش لنبيل لحلو) والفريق الثالث أغرته الصورة فرسم لوحة تشكيلية تجريدية جميلة محصّنة بالسلاسل والأقفال (حادة لمحمد أبي الوقار، وإمير للتجاني الشريكي).

إن معظم هذه الأفلام قد جعل من الكفر بالتواصل مبدأ أثيرا لديه، لذلك ظل معزولا عن الجماهير، إذ لم تتح له فرصة التوزيع داخل القاعات السينمائية، ما عدا بعض الاستثناءات القليلة كفيلم قفطان الحب لمومن السميحي. وهناك من صادفه الحظ فعرض في بعض الملتقيات السينمائية كجوع كلبك لهشام العسري وحادة لمحمد أبي الوقار، وهناك من مرّ على حين غفلة في التلفزيون المغربي كالقنفودي لنبيل لحلو، وهناك من نال رضا الجامعة الوطنية للأندية السينمائية فوزعته على روادها كفيلم عنوان مؤقت لمصطفى الدرقاوي.

وإذا كان بعض من هذه الأفلام قد نال إعجاب النقاد السينمائيين والنخبة المثقفة ورواد الأندية السينمائية، فإنه لم يظفر بالأمر نفسه مع جمهور المشاهدين الذين استثقلوا متابعته، نظرا لبنيته المفككة، وإفراطه في الغموض، وعرضه لعوالم غريبة، وتكسيره لقواعد الحكي المتعارف عليها، وتشييده لبلاغة سينمائية غير معتادة. وهنا يطرح إشكال التلقي مرة أخرى بصدد هذه النوعية من الأفلام. ففي غياب تفكير استراتيجي يجعل من الصورة مكوّنا من مكونات الفعل التعليمي بجميع أطواره ومراحله، سيبقى المشاهد ضحية لنمط واحد من التلقي رسخته الألفة في وجدانه، وكرسته العادة في مخيلته.

نماذج متعددة لأسلوبية واحدة

يحفل "الريبرتوار" السينمائي المغربي بمجموعة من النماذج الفيلمية التي جسدت بوضوح المنحى التجريبي في الكتابة السينمائية، وكشفت في غاية من الجلاء عناصره ومكوناته، ويمكن أن نذكر في هذا الإطار فيلم السراب لأحمد البوعناني، وفيلم جوع كلبك لهشام العسري، وفيلم محاولة فاشلة لتعريف الحب لحكيم بلعباس.

ففي «السراب» محاولة لإيهام المشاهد بأن الفيلم مبني على قصة مستلهمة من واقع الناس، ويتعلق الأمر برجل بدوي فقير معدم، عثر بالصدفة على قدر وفير من المال داخل كيس من الدقيق، الأمر الذي سيفجّر بداخله طاقة هائلة من الحلم، ستتكسر في آخر المطاف على عتبات الواقع المحكوم بإرادة فوقية، لا سلطة للمغلوبين والمقهورين عليها، ولا مشاركة لهم في صنعها. هو إيهام إذن لأن هذه الحكاية لم تكن هي قوام الفيلم ولا أساسه، بل كانت فقط مطيّة لحفز المشاهد على التفكير والتأمل في جملة من القضايا التي حبل بها السياق الذي كان يحف المرحلة التاريخية المؤطرة للحكاية، كالقهر الاجتماعي والنفسي، والانشداد إلى الموروثات المتأصلة في الوجدانين الفردي والجماعي، والاحتفاء بالعقل والعقلانية والتحديث والحداثة. ومما يدعم التعامل مع الحكاية بوصفها سندا لا غاية، الانصراف عن السرد الكرونولوجي، والتركيز على المشاهد البصرية المحمّلة بالدلالات والرموز، والاحتفاء بالكلمة الشعرية المشحونة بالإيحاءات والمجازات، واستلهام الفنون الشعبية المتجذّرة عميقا داخل النسيج الثقافي المغربي، والتي تشكل خزانا لا ينضب من الرؤى والأحلام والتعبيرات، إضافة إلى شحن الفيلم برؤية يمتزج فيها النقد اللاذع بالحس العبثي الغرائبي.

وفي «جوع كلبك» إيهام للمشاهد أيضا بأن الفيلم يقوم على قصة مرتبطة بوزير الداخلية المغربي السابق إدريس البصري، لكن المتأمل المتأني في الفيلم يدرك أن هشام العسري لا يعبأ إطلاقا بالحكاية، بل إنه يتخذها فقط وسيلة لنسج عالم تخييلي، يفتح من خلاله النار على فترة عصيبة من الفترات التي عاشها المغاربة إبان أن كان البصري وزيرا للداخلية. لكن العسري وهو يفتح نار مدفعيته، لم يستعمل سلاح الخطابة والوعظ والإرشاد والسرد التقليدي، بل فعل ذلك وفق أسلوب سينمائي لعبت فيه الصورة الدور الأول والأخير. كاميرا محمولة على اليد، وصورة تكاد تكون في حكم المضببة، وتوضيب متلاحق سريع زاحف، ومؤثرات صوتية صاخبة تملأ فضاء الشاشة ضجيجا، هذا بالإضافة إلى استلهام تقنيات لا سينمائية وافدة من جنس الصحافة، ويتعلق الأمر بتقنية الروبورتاج. أما الحوار فإن جنوحه نحو الالتباس والغموض، وتكسيره لأحادية المقصد قد زاده عمقا وبلاغة وقدرة على حفز المشاهد على التأمل والتفكير.

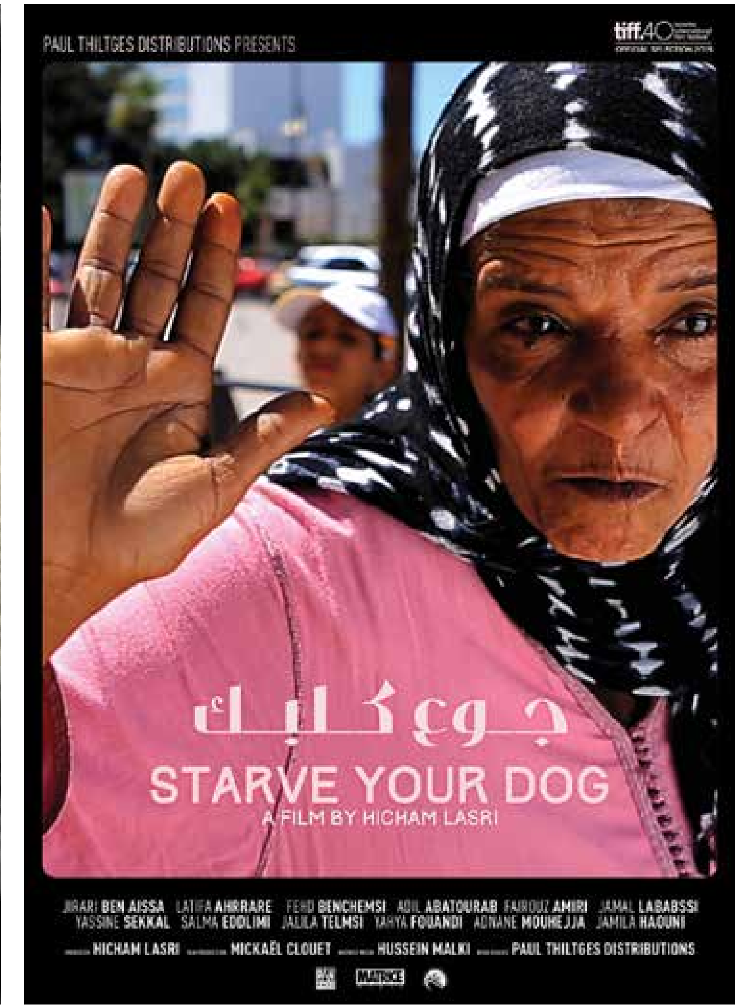
اغتنت الفيلموغرافيا المغربية بمنجز سينمائي يفوق الثلاثمئة شريط روائي طويل، وحققت بذلك تراكما كمّيا ملحوظا، وصار بالإمكان تصنيف هذا المنجز ضمن اتجاهات فنية تحدد على وجه التقريب الخطوط الكبرى لنزعات السينمائيين المغاربة الفكرية وتوجهاتهم الجمالية. وفي هذا الإطار يبدو لنا أن المنجز السينمائي المغربي الطويل لا يخرج في أحسن الأحوال عن توجهات ثلاثة: توجه تقليدي يعطي الأولوية للحكاية ويعتني بالمتلقي ، وتوجه حداثي يحتفي بالحكي وما يتصل به من تجريب، وتوجه توفيقي يوزع اهتمامه بين الحكاية والحكي

وفي فيلم «محاولة فاشلة لتعريف الحب»، سيعتمد حكيم بلعباس أسطورة بحيرة أسلي وتيسلت إطارا عاما لبناء حكيه السينمائي. وتروي هذه الأسطورة حكاية حبيبين استعصى أمر زواجهما لظروف قاهرة عاتية تجاوزت قدرتهما على التصدي والمواجهة، فلم يجدا سبيلا للتخفيف من وطأة ما لقياه، والتعبير عن همها وحزنهما غير الاستمرار في عملية البكاء، فامتلأت بدموعهما بحيرة أسلي وتيسلت. فاستحضار بلعباس لأجواء هذه الأسطورة لم يكن الهدف من ورائه تقديم حكاية تستلهم الخط السردي الناظم لبنية هذه الأسطورة، وإنما كانت غايته الكشف عن رؤية ذاتية للعلاقات الإنسانية في مجتمع تغيرت فيه القيم واختلّت فيه المبادئ.

ولم يتوسل المخرج بما هو متداول من أدوات تعبيرية، بل اجترح لنفسه مسلكا فنيا يمزج بين التسجيلي والروائي. فقد شرع بداية في سؤال أهل المنطقة عن حقيقة البحيرة، ثم اختار بعد ذلك المثلين اللذين سيجسدان دور الحبيبين، لينطلق أخيرا في تقديم حكاية حمزة وزينب ليس بمنطق سرد الحدث، ولكن بمنطق عرض التجربة الذاتية للشخصيتين الرئيسيتين بما يشكلها من شوق وألم وحسرة. ولأن الأمر كذلك، فقد اختار المخرج أن يقسم فيلمه إلى مجموعة من الفصول يحمل كل فصل منها عنوانا، لا يشير إلى معنى بعينه وإنما يفتح المجال واسعا أمام المشاهد، ليكتشف عما يختبئ بأعماقه من أسرار دلالية.

ولاء مطلق للنزعة التجريبية

ومن الأفلام السينمائية المغربية التي يكاد النقاد يتفقون حول نزعتها التجريبية، فيلم







«قفطان الحب المنقط بالهوى» للمخرج المغربي مومن السميحي. ففي هذا الفيلم محاولة للاقتراب من موضوعتين نفسيتين هما النرجسية والازدواجية. وقد عمد المخرج لتحقيق هذا الاقتراب إلى اختيار عالم غريب يعلو على القوانين والأعراف والمواضعات، ويتجاوز سلط العقل والقانون والأخلاق، إنه عالم الرؤى والأحلام والتخيلات.

تبدأ عملية الزج القسري بنا في هذا العالم الغريب منذ المشهد الأول من الفيلم، حيث يقدم لنا المخرج البطل خليل في صورة إنسان حالم يرغب في الزواج من فتاة جميلة يصادفها على شاطئ البحر. وينقطع المشهد ليكتشف البطل أن ما رآه لم يكن إلا حلما. وينقلنا المخرج من هذا العالم الحالم إلى عالم الواقع، حيث البطل إنسان عادي يباشر عمله بما يستحقه من الجدية والاهتمام، وتربطه بمؤسسات المحيط الذي يحتضنه علاقات طبيعية. إلا أن الشيء الذي يملأ حياته، ويؤرق باله أكثر من غيره، هو ذلك الحلم. ثم يعود بنا المخرج -ومن خلال لحظات خاطفة وسريعة تم فيها اختزال المسافات- إلى عالم الواقع، حيث يخطب البطل فتاة أحلامه، ثم يتزوجها بعد ذلك. لكننا ما نلبث أن نكتشف أن ما يجري أمامنا على الشاشة ما هو إلا وهم في صورة حقيقة، خصوصا أثناء بعض اللحظات التسجيلية من الفيلم التي قدم فيها المخرج أجواء احتفالية لا تجسد بالمطلق عادات وأعراف المنطقة الشمالية التي من المفترض أنها تحتضن وقائع الفيلم.

وتنطلق مرحلة أخرى من الفيلم مباشرة بعد انتهاء حفل الزواج، لقد اكتشف بطل الفيلم أن زوجته الحسناء معجبة بجسدها إلى درجة الجنون، فهي تقف ساعات طوال أمام المرآة للتمتع بجماله، بل إنها أصبحت تتخيّل أن الصورة التي في المرآة ليست صورتها، وإنما هي صورة امرأة ثانية أكثر بهاء وجمالا، تريد أن تسرق منها زوجها. وتنجب رشيدة صبيا يتم الاحتفال بمقدمه -وعلى عادة الكثير من الأسر المغربية- بذبح كبش. وفي هذه اللحظة بالذات بدأت تتكشف أول ملامح الفاجعة.

اختار المخرج أن تتم عملية الذبح بواسطة شفرة حادة تستعمل عادة للحلاقة، كما اختار أن يوجه كاميراه صوب عنق الكبش بواسطة لقطة مكبرة، مركزا على الدم الذي يسيل غزيرا. أما رشيدة، فلم تتأثر بهذا الطقس الاحتفالي المروع، بل أحست بأن هذا الصبي هو بمثابة جسد غريب عنها، ينبغي التخلص منه في أقرب مناسبة. وبالفعل فقد تم لها ذلك في جو تورع المخرج في الكشف عن تفاصيله.

ولم يكن رد الفعل أمام هذه الجريمة الشنعاء طبيعيا. فخليل انبهر أمام الحدث انبهارا لا يجسد هول المأساة، أما بقية أفراد الأسرة فإن ما صدر عنهم يدل وكأن ما جرى لا يعنيهم. وتتواصل رحلة خليل الزوجية منبئة بالمزيد من الفواجع، لقد بدأ يكتشف أن فتاة أحلامه ستضيع منه، لذلك التجأ إلى طبيب نفساني في مرحلة أولى، ثم إلى الحضرة في مرحلة ثانية. غير أن كلا الحلين لم يجديا نفعا فقد ازداد حال رشيدة سوءا، فلم تعد تفكر سوى في التخلص من منافستها، بل ومن زوجها أيضا. ويتم التبشير بفاجعة جديدة حينما ستكسر البطلة المرآة، ليتقاطر الدم من بين شقوقها، وفعلا ستقتل المريضة نفسها، ليتم دفنها في جو جنائزي رهيب، وليستمر خليل في رحلة أحلامه المجنونة.

الفيلم يبدأ بالحلم وينتهي به، وبين الحلمين تحتشد مجموعة من الدوال التشكيلية واللغوية والأيقونية والموسيقية، التي بدا أنها تشكل نسقا مغلقا ومنغلقا يصعب فك ألغازه. يتعلق الأمر بجملة من وسائل التعبير الجمالي، كزوايا الالتقاط في بعديها المرتفع والمنخفض، واللغة التي كانت في أغلبها فرنسية، والموسيقى المستوحاة من التراث المحلي، واللقطات المختلفة الأحجام، والمونتاج الموازي، والبنية الزمنية المنكسرة القائمة على أساس المفارقات السردية.

ومما زاد من إبهام هذه الدوال وتعتيمها، وانفلاتها من الحصر، وبالتالي تقوية انفتاحها على احتمالية الدلالة ولا نهائيتها أحيانا، اختيار عالم الأحلام كإطار لاشتغالها وفضاء لتحركها. ولكن وعلى الرغم من ذلك، فإن المعاينة الصبورة والمتأنية لهذه الدوال قد تكشف عن بعض من أوجه الدلالة الثاوية خلف الغشاء السميك الذي يغلف العالم الدلالي للفيلم. إن الأمر قد يتعلق بسعي للكشف عن لا شعور قابع في دواخلنا يرتبط بعشق جنوني ومرضي لذواتنا، ولا سبيل إلى التخلص منه إلا بالتخلص من هذه الذوات، كما قد يتعلق الأمر برفض تام للواقع الكائن، ومحاولة لتقويض أركانه، ومن ثم تأسيس واقع ممكن يستجيب لتطلعات الذات الباحثة دوما عن التخلص من قيود الأنا الأعلى ومن اشتراطاته ■

باحث سينمائي من المغرب

الكائن الأونلاينيّ

من يوميات الغريب

هيثم حسين

أشعر أنّني أتحوّل إلى كائن أونلاين يوماً بيوم. أفيق صباحاً، أتصفّح الرسائل المرسلة إليّ من الأهل والأصدقاء على مختلف وسائل التواصل الاجتماعيّ التي تمارس نوعاً من التحايل على المرء، تبقيه مسكوناً بمشاعر القرب والاطّلاع على الأحوال، وتنقل الأخبار أوّلاً بأوّل، لكنّها تحجب عنه حميميّة التلاقي، وبهجة الروح أثناء صمت الأعين في حضرة بعضها بعضاً.

مسكوناً بالأنين أتنفّس. أهجس بالحنين وأكابر عليه. لا أودّ إفساح مجال كبير لمشاعر الإحباط كي تتبلسني، كما لا أودّ الإفصاح عمّا يتآكلني من شوق مستعر للسير وحيداً في براري الطفولة. أفيق كلّ يوم على حلم أن تلفعني شمس بلادي الحارقة. أن أفتح عيوني وأرى السهول تمتدّ أمامي رحبة تقودني إلى سعادة مأمولة. أستعيد براءة الطفولة، حين كنتُ أمضي برفقة أصدقائي ساعات ونحن نبحث عن جحور الأرانب البرّيّة عسانا نصطاد أرنباً نتباهى به أمام أهلنا وأمام أقراننا ومنافسينا من أطفال الحيّ، وكنّا نعود كلّ مرّة بخيبة جديدة، وأمل متجدّد بأنّنا قد نفلح في مرّات قادمة.

لا يمكنني نسيان تلك الحدود التي كانت تقصم ظهر جغرافيّتنا تلك. كان المصطلح الدارج عن مدينة عامودا وريفها بأنّها سهل ماردين، في حين مدينة ماردين تتوسّد جبال طوروس، وتتبدّى لنا كعروس مشرقة في الليل. أحمل عقدة الحدود معي. وحين أفكّر أنّني في بريطانيا في جزيرة باتت تفضّل العزلة عن محيطها الأوروبيّ، بعد ما أسمّيها محنة البريكست، أعود لتلك الحالة التي يتداخل فيها الخوف بالتوجّس والارتياب ممّا وراء الأفق المحجوب، ممّا وراء تلك الجبال، ما وراء تلك الأسلاك الشائكة، ما وراء تلك الجدران المفترضة التي بدأت ترتفع وتكتسي حللاً واقعيّة أليمة.

الكائن الأونلاينيّ الذي أصبحه بمرور الزمن يملي عليّ عاداته في التواصل والمتابعة والقراءة. يتمرّد على إرادتي ويسير عكس رغبتي في التهدئة مع الحنين. يمضي إلى أقاصي الشوق ويقصيني عن ملعبه الافتراضيّ ليحتلّني ويملي عليّ شروطه للتصالح مع مكاني الذي لا يفارقني فيه شعور اللاجئ، ومزاج المنفيّ الفاقد لأمانه ووطنه.

لا أدري هل أسمّي حالتي بخيانة المكان، أو الجناية على الذات في حلّها وترحالها. حين كنتُ في بلدي كان شعور الاغتراب يلازمني، كنتُ غريباً بين أهلي وأصدقائي، اهتماماتي مختلفة عن اهتماماتهم، كنت أواظب على القراءة والكتابة في محيط كان يجد الكتابة أمراً ثانوياً طالما أنّه لم يكن يساهم في جلب النقود أو تحسين الأحوال المادّية، ناهيك عن أنّني كنت أقتطع مبلغاً شهرياً من راتبي المحدود لأشتري الكتب. كانت الكتب زوّادتي لمجابهة اغترابي في ذاك الواقع. كنت أشعر أنّني بمعنى ما أجني على نفسي، وأخون مكاني حين أبقى وحيداً لأيّام من دون أن أجد في نفسي الرغبة لمشاركة أحد أيّ نشاط. كانت القراءة، وما تزال، جسري للعبور إلى جميع أصقاع العالم، والتمتّع برفقة شخصيات مختلفة غريبة، ساحرة، مجنونة، أكتشف معها الآخرين.. وذاتي.

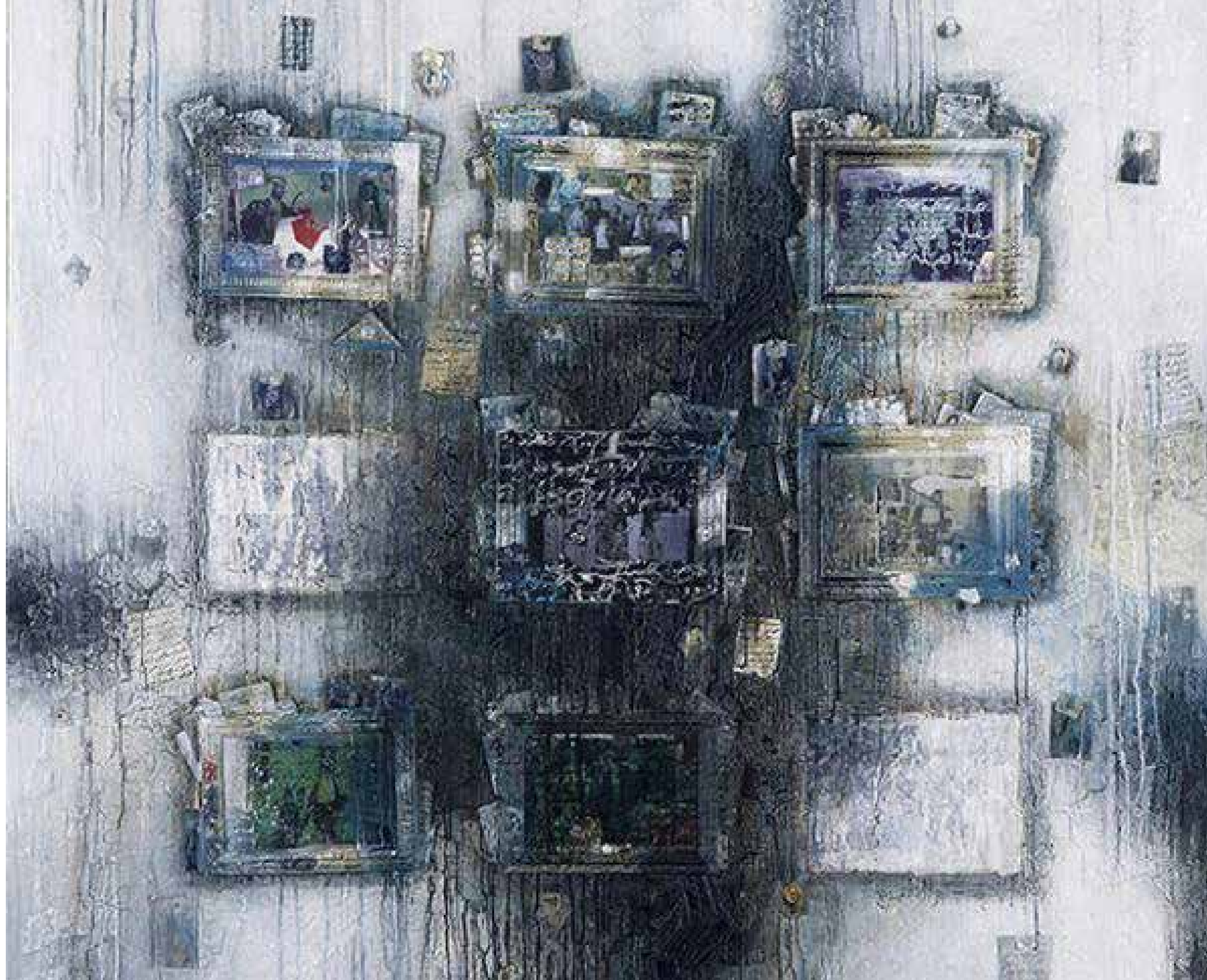
أعيش هنا جسدياً، في حين أنّ الحياة الروحية تكون مرتحلة في أمكنة أخرى، لا تستقرّ على حال، ولا تتقيّد بمكان. أرحل مع كلّ كتاب إلى عالم مختلف، إلى مكان وزمان مختلفين. بين الرحلات القرائيّة والكتابيّة، تكون رحلتي الدائمة إلى مدينتي الصغيرة التي كنّا نعتقد بأنّها مركز الكون، والتي تأتيني أخبار التغييرات الفظيعة التي اجتاحتها وتعبث بهويّتها.

لا أستطيع أن أخفي ضحكتي حين تتناهى إلى مسامعي أخبار تحويل مدينتي إلى عاصمة لروجآفا، أو لشمال سوريا، بحسب تغيير المصطلحات الذي يظلّ دأب الحزب المتحكّم بالمنطقة، بناء على اتّفاقات وتوازنات معقّدة هشّة.

مَن يخون المكان بهذه الصيغة؟

أعيش في مكان وأستقي من خيراته، وأنعم بالدفء والأمان والهدوء والسكينة والاستقرار فيه، في حين أنّ روحي تظلّ مضطربة لا تستدلّ إلى أيّ طريق للتهدئة أو تخفيف الاضطراب. أحاول العثور على حلّ للمعادلة المستعصية على الحلّ. كيف أوازن بين مكوثي هنا في ملاذ آمن، وارتحالي الروحيّ والفكريّ إلى هناك حيث يفترض أن أكون، في خضمّ معركة الحياة.

أعود لأسأل نفسي، ما الذي حصّلته من هناك سوى الشقاء والبؤس والتغريب، هنا الاعتبار والأمان والتقدير بحسب ما تبدع، في حين أنّ هناك مَن كان يحمّلني مِنّة أنّه قد يقرأ رواياتي، مع أنّه يكره القراءة، بحيث يشعرني بأنّه سيضحّي براحته، ويغامر بإقلاق نفسه بالقراءة التي لا يطيق صبراً عليها، وذلك كلّه من أجل إرضائي. كم كنت أودّ أن أصفع هؤلاء، وكان منهم أصدقاء مقرّبون أو بعض الأهل. كنت أكتفي بالابتسام، كعادتي حين أحتار في العثور على ردّ مناسب يرضي غيظي، ولا أستطيع الجهر به تبعاً للاحترام الذي ينبغي التحلّي به.



عبدالكريم مجدل

أعيش كغيري من اللاجئين في قواقع صغيرة. قوقعتي باتت ثلاثيّة الأبعاد. الأولى ضمن مجتمع سوري صغير في المدينة أدنبرة، أكتفي بعلاقات محدودة مع أصدقاء قليلين، أتبادل معهم بعض هموم الواقع ومشقّاته التي نحاول تذليلها معاً بالحديث عنها وتفكيكها وتفهّمها والتغلّب عليها بترويضها، أو تدجين أنفسنا لنتحمّلها أكثر. وقوقعة أخرى متمثّلة بعلاقات محدودة مع بعض الأسر الكردية من سوريا والعراق وتركيا. أمّا القوقعة الكبيرة التي تحتضن القوقعتين معاً، فهي قوقعة المتاهة اليومية، أحياناً تمر أيام، وقد تصل إلى أسابيع، لا أتكلّم مع أحد بالإنكليزية، سوى مفردات بسيطة حين تبادل التحيّات والابتسامات المزيّفة.

هذه القواقع تلعب دوراً في خيانة المكان الذي أجد نفسي غارقاً فيه. كيف لي أن أكون وفيّاً مع أيّ مكان، وقد هجرت بلادي، ولجأت إلى هنا؟! أكان يفترض بي أن أظلّ هناك وأنخرط في دوّامة الحرب الجنونيّة وأقضي على أيّ أمل بغد أفضل لبناتي؟

أعيش محنة إدوارد سعيد، أشعر به حين كتب "خارج المكان" وكان في داخله، كان متغلغلاً في عمق أعماقه، يحرّك أوجاعه ويمتح من بئر أحزانه وذكرياته. هنا أنا خارج نيران المكان وفي معمعتها معاً. أكتوي بنيران الذكريات، وأتدفّأ بها في صقيع الغربة.

أفكّر في مستقبل ابنتي؛ هيفي وروز، أرى العالم من خلال عيونهما. أبحث عن المكان الذي يمكن أن يوفّر لهما العيش بأمان وسلامة، يستحيل أن أفكّر بأن أجني عليهما وأبقيهما في مستنقع الحرب، حيث التيه يغرق الجميع. عليّ أن أفسح لهما المجال كي يعيشا طفولتهما بعيداً عن ذاك التوحّش كلّه، بعيداً عن الدماء النازفة المهدورة في معمعة الحرب.

الروتين اليوميّ كان حلماً من أحلامي في مرحلة التشرّد التي طالت سنوات. صحيح أنّ تنقّلي كان بطريقة مريحة إذا ما قورنت حالتي بحالة آخرين أعرفهم، لكنّني كنت أفتقد الهدوء والاستقرار، لم أكن أملك ترف المكوث في مدينة والبقاء فيها، لأنّ الوقائع كانت تفرض نفسها عليّ وتجبرني على الرحيل إلى مكان آخر عساني أحظى فيه بما أبحث عنه.. وهيهات.

أكتبُ في يوميات الغريب وأبحث عن إجابات تنتهي بدورها غالباً بإشارات استفهام.. إنّها الحياة - المتاهة المتجدّدة المغرية بمناوراتها والمضيّ معها في دوّاماتها الصاخبة ■

روائي من سوريا مقيم في لندن



توغّل في الحالة

جابر السلّامي

خيوط رقيقة من ضوء هادئ تنسكب على الأرضيّة الخشبيّة. طاولة سوداء تصطبغ ببياضٍ عشوائيّ لأوراق مبعثرة. تجلّى الهدوء بوقار في أرجاء المكتب.

رائد يخاف الطّيف. خوفٌ صريح من هالة ضوئيّة داكنة، يتبعه الطّيف أينما ذهب، في يقظته، وفي أحلامه، كجلاد ينتظر سجينه. الأمر بات صعبا، مربكا. وفي نهاية المطاف ما بيده حيلة. يتساءل دائما، يتوجّس أبدا.

تستهلّ المدرّسة الحصّة الصّباحية بتفقّد تمارين الرّياضيّات، توقّفت عند طاولة رائد، تفحّصت كرّاس تمارينه مليّا مستغربة من صفحات مليئة بأشكال متداخلة كمتاهة؛ لم ينجز واجباته. طلبت منه أن يحلّ المسألة على السبّورة. تقدّم رائد بخطوات بطيئة ثابتة واثقة. اختار طبشورا وحرص على ألاّ يصدر صوتا نشازا عند الكتابة ثم شرع في إنجاز ما طلب منه.

- رائد… هل نمدّك بمعطيات المسألة؟ سألته المدرّسة.

- لا، بسيطة، سأحلّها. أجاب بإيجاز.

انهمك في الكتابة بسرعة متناسقة حتى أنجز ما طلب منه على أكمل وجه. كان يعلم أن لا شيء سيقف عائقا أمامه في حلّ المسائل الحسابيّة. يكتب بانتشاء وروحه تنبثق متهيّجة من عالم عجيب ومدهش.

مساء ذلك اليوم كان واثقا، عازما. تعمّد برحيق الفوز في القسم وابتهج لسهولة هذا العالم الدّراسي في الوقت الذي كان زملاؤه يكدّون لغاية نيل المراتب الأولى. اقترب من باب منزله الرّئيسي. أمر ما يحدث. تململ ناظرا حواليه بحذر حتّى ارتعدت فرائصه لذلك الصّوت المتهدّج الذي باغته فجأة.

- لا يغرّنّك حلّ المسائل.

- ماذا تريد..؟ دعني وشأني. يتمتم رائد بتقطّع.

- أنا مصيرك.

نفض رائد غبار الحوار عن ذهنه وهمّ بدخول المنزل. أدار قفل الباب مرّة، مرّتين، ثلاثا. قبع هناك مدّة لا بأس بها من الكرّ والفرّ مع باب حديديّ عتيد. شعر بألم يعتصر كتفيه الضّئيلين تحت ثقل محفظته.

خمسُ دقائق كانت كافية ليتخلّص من جحيم الباب. تراجع خطوات قليلات إلى الوراء وعيناه متشبّثتان بالقفل. توقّف هنيهة ثم استدار وانطلق بسرعة مستنشقا نفسا عميقا كأنّه عبر باب الخلاص الأبدي.

- لا أستطيع… حنفيّة المياه مغلقة أنا متأكّد.

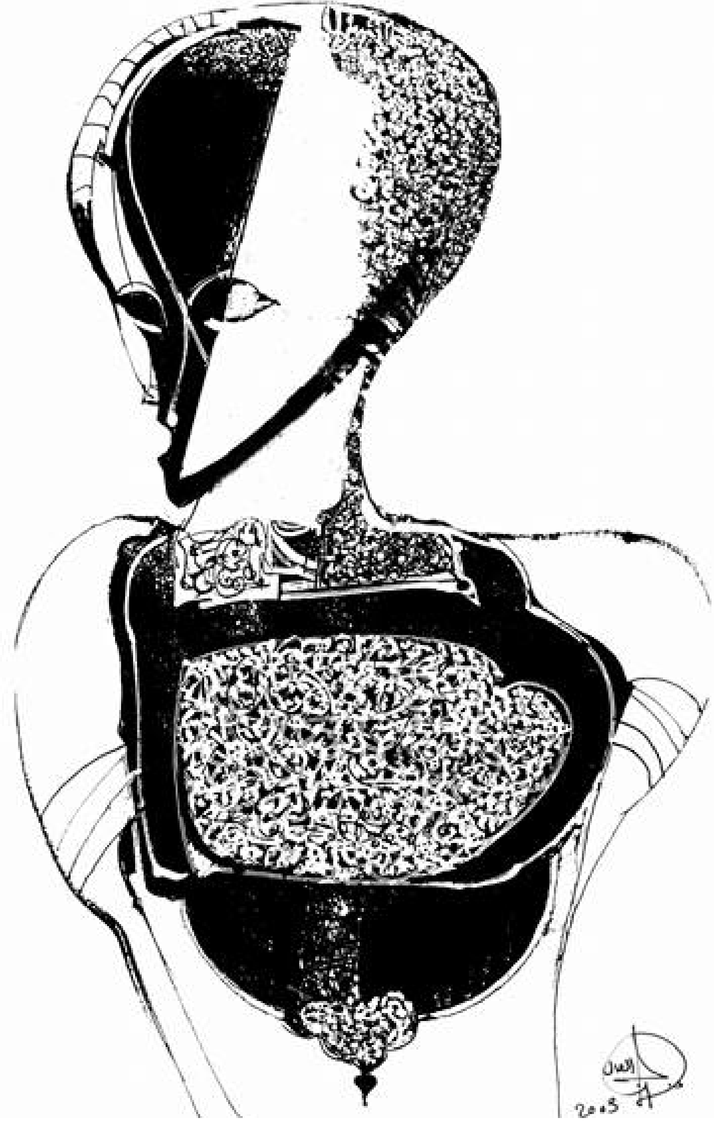
دون أدنى حراك يقف ذليلا أمام الحنفيّة كأنّه ارتكب خطيئة كبرى، منكمش الأوصال كطائر تائه فتك به الصّقيع. ركّز ناظريه علّه يلمح مياها منسابة منها أو يسمع صوتها كي يمتلئ اقتناعه بوجوب إغلاقها. يتقدّم رويدا، يحكم غلقها. الألم يعتصر يديه. لا مناص من المحاولة؛ مرّة، مرّتين.. يتسمّر في مكانه بلا حراك مسترجعا نسق أنفاسه الخائفة. يحاول مرّة أخرى. فراغ يلفّ رأسه لفّا، يتجرّع الحريّة ثم يتأهّب لضربة سوطٍ من الطّيف الجاثم في ركن المطبخ بنظراته السّاخرة وبشاعته واضحة التّفاصيل.

يمرّ الأسبوع ثقيلا شاحبا. ينتظر رائد يوم السّبت للذّهاب مع والديه إلى مدينة الملاهي طمعا في سلام داخليّ يلهيه عن سطوة الطّيف المستبدّ. كان له ما أراد. اختار لعبة السّيارات الكهربائيّة واختار سيّارة صفراء. قادها بثقة في المضمار ممتلئا بسعادة لا توصف. قهقهات الأطفال الصّغار ما تنفكّ تؤنسه. أفاق من تلك النّشوة على صوت ارتطام عنيف، التفت إلى الخلف. كان الطّيف يقود سيّارة حمراء مركّزا نظراته على رائد. "لا مناص أيّها البائس"، يردّد وهو يبتعد بسيارته إلى ركن المضمار ليعود ويصدمه مجدّدا. ازداد خوف رائد. أخذ يصيح ويتخبّط هلعا حتى تلقّفه والداه وأخرجاه من اللّعبة متبادليْن نظرات قلقة كأنّهما تأكّدا من حالته بعد تمحيص. خرجوا من مدينة الملاهي ودلفوا إلى مجمع بنايات طبّيّة في أطراف المدينة. ارتفع المصعد الكهربائي طابقين ثم دخلوا عيادة.

شرح الوالد الحالة التي انتابت رائد للطّبيب الذي شبك يديه وعدّل نظّاراته مستقرئا ملامح الطّفل الحائر في صمت، وما إن أتمّ الوالد سرده حتى بادره الطبيب بالسّؤال قائلا:

- منذ متى تجلّت هذه الحالة لديه؟

تململ الأب في مكانه ثم قال وهو يطالع وجه ابنه:



أحمد عبدالعال

- منذ ثلاث سنوات أو أكثر؛ إنّه دائم القلق والفزع.

طالت حصّة التّشخيص. ورغم محاولات الطّبيب تهدئة رائد، كان الولد يخوض معركة عسيرة. ما إن يهمّ بالإجابة حتى يتشخّص له ذلك الطّيف مجدّدا. يأمره قائلا " قل له إنّك بخير، أنت لا تحتاج إلى مراجعة نفسيّة"، يبتلع رائد ريقه. يحكم قبضته على يدي والدته الهلعة. الطّيف يهدّده، يتوعّده ويطبق سطوته على عقله الصّغير. تأكّد الطّبيب من شيء ما. همهم قائلا:

- رائد، أرأيت النّافذة المطلّة على الشّارع الرّئيسي تلك؟ أغلقها من فضلك.

نهض رائد من مقعده واقترب من النّافذة. "لا تذهب أيّها الأحمق، سأفتك بك هل تعلم؟"، يصيح الطّيف. يتردّد رائد. تشجّعه والدته. يتحمّس قليلا. يقترب أكثر. يمسك مقبض النّافذة. يصرخ الطّيف "لن يفيدك حماسك، ستكرّر إغلاقها مرّات ومرّات ". يتغاضى رائد عنه. يغلقها ثم يتسمّر في مكانه.

- "أحسنت رائد، عد إلى مكانك "، يهتف والده.

"أرأيت!؟ إنّها مفتوحة"، يصرخ الطّيف فيهمّ رائد بإغلاق النّافذة مجدّدا حتّى يحثّه الجميع على العودة. دماؤه تغلي، عيناه تحمرّان وتجحظان.. يحاول العودة إلى مكانه لكنّ بصره يظلّ مسمّرا على النّافذة.. يكرّ، يفرّ. صرخ أخيرا "إنّها مغلقة " ثم عاد مهرولا وارتمى في أحضان والده.

همس الطّبيب لوالديه "رائد مصاب بالوسواس القهريّ، هذا أمر شائع، لا تقلقا".

دقّ جرس المخبر معلنا موعد الخروج من العمل وضجّ المكان بأصوات الموظّفين ككلّ مساء أثناء المغادرة. انتهى رائد من كتابة تقرير عمله على كمبيوتره المحمول وهمّ بمغادرة المكتب. مكث مستندا إلى كرسيّه هنيهة. فتح درج المكتب مخرجا دمية خشبية لشبحٍ بشع الملامح ملفوف بسلسلة حديديّة رقيقةٍ. نظر إليه ساهما ثم أعاده داخل الدّرج وغادر المكتب في نشوة منتصر.

كان المكتب هادئا بعد مغادرة الموظّفين، نسمات متقطّعة برائحة دفاتر الأرشيف تجول بين أروقة المخبر. سرَت رعشة خفيفة في درج طاولة رائد تلتها موسيقى أوبرا، نقيّة، عميقة ■

كاتب من تونس

هل التشاؤم مهنة الفيلسوف؟

حميد زناز

وهي تحدق في صورة أرتور شوبنهاور الشهيرة التي يظهر فيها الفيلسوف بذلك الوجه المكفهر العبوس، قالت ابنتي: هل ينبغي أن يكون المفكر متشائما ليكون فيلسوفا؟ وبالمناسبة، أضافت المراهقة ضاحكة شبه مرتابة، وهل يوجد فلاسفة متفائلون أصلا؟

ولئن كان السؤال طريفا لأول وهلة، فهو سؤال في العمق إذ بوسعنا أن نروي على ضوئه وانطلاقا من محاولة الإجابة عنه تاريخ الفلسفة برمته. لنذكر من المتفائلين الكثيرين أكثرهم شهرة: الألماني كارل ماركس والفرنسي أوغست كونت واللذان تولى التاريخ دحض تفاؤلهما ولو أن التاريخ لا يزال طويلا ولم ينته بعد كما اعتقد فيلسوف متفائل آخر معاصر، الأميركي، ياباني الأصل فرنسيس فوكوياما.

لقد طور كارل ماركس وأوغست كونت خلال القرن التاسع عشر رؤيتين متفائلتين كبيرتين مفادهما أن التاريخ والعلم سيخلصان ويحرران الإنسان من وضعه المأساوي وشقائه بعد مدة قد لا تكون طويلة. ولكن جاء القرن العشرين لينسف على الأقل التجارب التي بنيت على قراءة معينة في فهم الفيلسوفين الكبيرين وخيبت آمال العلمويين والحالمين بغد عادل خال من الطبقات ومن التراكم الخرافي.

في مقابل الفشل الذريع للتجربة الشيوعية كما انتهجها الروس ومن أجبروا على محاكاتهم وأمل العلموية الذي ضاع بين التصورات العلمية الجديدة كان لا بد أن يعود البعض إلى أفكار الريبة المتشائمة وفكر العبث وخاصة بعد أهوال الحرب العالمية الثانية وما خلفته من دمار أخلاقي. فهل وعي التجربة ملازم للتشاؤم وعدمه للتفاؤل؟ بكلمات أخرى هل العقلانية توصل حتما إلى رؤية سوداوية واللاعقلانية إلى رؤية للوجود وردية؟

عودت الديانات التوحيدية البشر التعلق بعالم غيبي صُوّر لهم على أنه أفضل من العالم الذي يعيشون فيه، فالدين عموما تعزية ومواساة بينما ليس للفلسفة من طموح سوى التفكير في ما هو كائن بكل ما يحمل من عنف وظلم وشر ومن هنا يبدو الفلاسفة لأغلبية الناس كأنهم أقرب إلى التشاؤم بل يظهرون وكأنهم متواطئون ضد الفرح والأمل أحيانا. ومرد ذلك أن الناس غير متعوّدين على النظر إلى الواقع كما هو لأن الديانات قد زرعت في أذهانهم أوهاما كثيرة عن طبيعة واقعهم و'ما بعد واقعهم' خصوصا.

ومن الطبيعي جدا أن يكون الفيلسوف حاملا همّ الوجود لأن وجوده في العالم يطرح عليه ألف سؤال وسؤال ولو لا إشكالية الوجود لما وجدت الفلسفة أصلا. ولأن الغيب صامت والحياة معقدة وتزداد تعقيدا كل يوم يغدو معنى الوجود ذاته غامضا، ويخوض الإنسان تجربة الفلسفة ويبدأ في التساؤل عن جدوى حياته وليس من الغريب إذن أن تحمل الفلسفة جرح ذلك الهم الذي أوجدها. ولكن لا يعني أن ذلك الانشغال بالمعنى والمصير ولا ذلك الجلاء الذهني ولا ذلك القلق هي بالضرورة تشاؤم.

ولكن هذا لا يعني السقوط في ما أطلق عليه المفكر الفرنسي باسكال بروكنر "الابتهاج الدائم" في كتاب أصدره منذ سنوات تحت هذا العنوان نقد فيه نقدا لاذعا أيديولوجية الفرح المفروض اليوم كواجب في المجتمعات الغربية. وهو ما ذهب إليه منذ أشهر مواطنه الفيلسوف روجي بول دروا في مؤلف لا يقل أهمية وعمقا هو "الفلسفة لا توصل حتما إلى السعادة.. وهذا أفضل"، شن فيه حربا ضروسا على أنبياء السعادة الجدد ومروجي الغبطة والسرور.

وحتى وإن كانت حقيقة الوضع الإنساني محزنة وتراجيديا الوجود مرعبة بعد "موت الإله" وانتفاء معه إمكانيات العزاء الكلاسيكية، فربما تبقى الفلسفة هي الطريق الوحيد الذي نتعلم ونحن نسلكه أن نحب الحياة مع وعينا بأنها منتهية وأننا سنموت يوما.

وعموما ليس للإنسان خيار آخر غير ذلك، فالاستمرار في العيش كالابتهاج برحلة نقوم بها مع علمنا المسبق بأنها ستنتهي حتما. تشاؤم الذكاء وتفاؤل الإرادة كما كان يقول الفيلسوف أنطونيو غرامشي ■

كاتب من الجزائر مقيم في باريس

إبراهيم بريمو

رواية الخلاص الفردي والسرد العربي

باولو كويلهو والرواية العربية

حاتم الجوهري

باولو كويلهو ذلك الروائي البرازيلي الذي نال شهرة عالمية واسعة، لم ينل الحظ نفسه عند النقاد العالميين والنقاد العرب، وأعتقد أن ذلك يرجع لنوع الرواية التي يقدمها كويلهو، والتي يمكن أن نطلق عليها رواية "الخلاص الفردي"، أي رواية البطل المهموم بأزمته الذاتية والبحث عن خلاصه الفردي في ظل تناقضات العالم المحيطة به. وتتبدى أكثر وأكثر مشكلة كويلهو مع النقد العالمي والعربي، في أنه يقدم الخلاص دائما في صورة روحية وعن طريق أقرب للبطولة والتصالح مع النفس والحكمة في أشكال متعددة، وهو ما يجعلنا نتساءل عن مكانة كويلهو وسط أدب أميركا اللاتينية ومقارنة رواية "الخلاص الفردي" التي يكتبها برواية "الواقعية السحرية" عند ماركيز أو بورخيس.

في رواية "الواقعية السحرية" التي نالت شهرتها العالمية والمرتبطة بأدب أميركا اللاتينية، نجد التمرد على الواقع السياسي العام واستبداد السلطة حاضرا والبطل ليس بطلا فرديا يبحث عن خلاصه الذاتي، ولهذا تجد نقاد اليسار العربي يقدمون ماركيز ورواياته "خريف البطريق" و"الجنرال في المتاهة" و"مائة عام من العزلة" بوصفها من روائع الأدب العالمي، لاشتباك تلك الروايات مباشرة مع المجال السياسي، خاصة لما مثلته أميركا اللاتينية من رمز كلاسيكي في مواجهة التوسع والهيمنة الأميركية أثناء القرن الماضي.

ورغم أن "الواقعية السحرية" تتجاوز لحد بعيد رواية "الواقعية الاشتراكية" وتعبيرها المباشر عن الصراع في شكله الطبقي، بين أبنية المجتمع كمدرسة أدبية رسمية عبّرت عن الفكر الماركسي وارتبطت به، إلا أن موقف الماركسيين من فكرة الفرد البطل في رواية "الخلاص الفردي" والأخلاق والمثل عند كويلهو، جعلهم دائما يضعون ماركيز على رأس أدب أميركا اللاتينية ويتجاهلون كويلهو. للأمر أيضا علاقة بفكرة التراتبية في الفكر الاستعماري الأوروبي، حيث يكتب كويلهو بالبرتغالية بينما كتب ماركيز بالإسبانية، ورغم كل ما يشاع عن عدالة الثقافة الأوروبية إلا أنها في نواح عديدة ثقافة رتب ودرجات، تضع اللغة الإنجليزية والفرنسية في المقام الأول، ثم الألمانية والإيطالية والإسبانية، ولا تعير انتباها كبيرا لبقية اللغات الأوروبية.

إلا أن كويلهو استطاع تجاوز ماكينة تشكيل النمط الأدبي وتوجيه الذوق الفني المنتشر في العالم كله، فحققت روايته "الكيميائي" نجاحا فاق التوقعات وباعت حوالي 150 مليون نسخة في مختلف اللغات المترجمة إليها، وتوالت نجاحاته في "الجبل الخامس" و"على نهر بيدرا جلست وبكيت" و"الحاج" و"بريدا"، وغيرها.

وأعتقد أن نجاح كويلهو تواكب أيضا مع مرحلة انحسار أثر ما بعد الحداثة وأزمة بحث أوروبا عن فكرة جديدة تعيد لها توازنها، فما بعد الحداثة لم تحقق لأوروبا حتى الآن سوى التنفيس عن الغضب جراء فشل أطروحتها عن مركزية العقل وقدرته على تقديم نموذج الحداثة، حتى أفكار "ما بعد الاستعمار" وغيرها ما تزال محاولات نخبوية تحتاج لنموذج حضاري تطبيقي واقعي لتسير على الأرض وتدب فيها الحياة.

من زاوية أخرى يمكن تفسير نجاح روايات كويلهو بين شباب العالم، على أنه إشارة لتمردهم على أشكال البطل الأيديولوجي الجامد من جهة، وعلى شكل البطل العبثي المتبلد تجاه الواقع من جهة أخرى في روايات "الديستوبيا"، أو روايات المدينة الآفلة إذا كانت "اليوتوبيا" تعني المدينة الفاضلة.

وقد انتشرت "روايات الديستوبيا" في مصر والمنطقة العربية مؤخرا، وتميزت بصورة البطل السلبي الذي ينشغل برصد القبح والواقع المرير وهو في حالة انسحاق واستسلام للعجز، على العكس من بعض روايات الديستوبيا العالمية مثل "ألعاب الجوع" التي يتمرد فيها البطل ويثور على صورة المدينة الفاسدة أو الآفلة.

وترجع صورة البطل السلبي المنسحق في روايات الديستوبيا المصرية خاصة إلى الروايات التي كتبها جيل التسعينات (وبعضهم بدأ شاعرا)، إلى فكرة الهزيمة وإعلان خراب العالم التي ظهرت مع قصيدة النثر المصرية التسعينية، ولم تصل المواجهة إلى ذروتها بين قصيدة النثر التسعينية كشكل أدبي نخبوي وبين جماهير الشعر، إلا عند عودة منصات ميدان التحرير إبان الثورة المصرية في يناير 2011م.

فكيف يمكن لأحد هؤلاء الشعراء أن يخرج للناس ليتحدث عن اليومي والعادي والذاتي والهزيمة والتشيؤ وكتابة الجسد والعزلة، في حين تبحث الجماهير عن استعادة الحس الجماعي وحلم النهضة مجددا، وتشغلها الأحوال العامة للبلاد.

ربما يمثل كويلهو حلقة مفقودة في السرد العربي، فعلى العكس من تيار "الواقعية السحرية" الذي انتشر في العالم العربي، لم يجد كويلهو من يروج له نقديا في المشهد العربي، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى حالة الفصام السائدة الآن بين النخبة المنتقاة وبين الجماهير، فالنخبة في معظمها الآن إما نخبة رسمية تروج للأدب الهامشي الذي لا يستعيد حالة الجماعة المصرية، وإما نخبة معارضة تصر على كتابة أدبية أيديولوجية تصادر على الحلم، فإما أن يتحقق على طريقتها أو لا يتحقق أبدا.

من هنا يبدو كويلهو في رواية "الخلاص الفردي" حلقة مفقودة في السرد العربي، ربما حلقة تفضي في ما بعد لاجتماع تلك الخلاصات الفردية في حاضنة جماعية تلتفت لأزمة الإنسان العربي الراهنة، بعد أن انتكست -مرحليا- معظم الثورات العربية وعادت الأبنية السياسية العتيقة للحكم أكثر قسوة وقمعا وتجبرا.

يظهر السؤال هنا، هل تكون رواية "الخلاص الفردي" لـ"كويلهو" ونجاحها على المستوى الشعبي العربي، إشارة لمرحلة نفسية يتمكن فيها الشباب العربي من امتلاك "الخلاص الفردي" أولا، تمهيدا لخلاص جماعي قد يأتي لاحقا! هل يمكن أن ينطلق البطل بعد تحققه فرديا وانتصاره على هواجسه الخاصة، لإطار البحث عن الخلاص الجماعي!

إن الواقع الاجتماعي لـ"كويلهو" جعل رواياته التي تعكس كثيرا من تفاصيل حياته وسيرته الخاصة، تقف عند مساحة البحث عن الخلاص الفردي، الذي عادة ما وجده البطل في الخلاص الروحي والديني بعد تجربة وصعاب وترحال، وكأنه يقدم صورة جديدة من "الوجودية المؤمنة" عند كيركيغارد حيث يكتشف الإنسان ربه وحده بعيدا عن المذاهب والطرق الدينية السائدة والجاهزة.

لكن الواقع الاجتماعي العربي في تقديمه لصورة البطل الذي تتنازعه الدوافع ويبحث عن نجاته، لا بد سيتجاوز صورة "الخلاص الفردي" ويعتبرها مرحلة تطهر فردي ضرورية، للمشاركة لاحقا في حالة البحث عن "الخلاص الجماعي".

رواية الجماعة المصرية وعلاقتها بالخلاص الفردي؛ ذلك ما قد ينبئ عنه التدافع في المشهد السردي المصري في الفترة القادمة، خاصة أن الصدام بين المشهد النخبوي وبين المشهد خارج الأبنية التقليدية؛ شهد عدة انفجارات في المرحلة الأخيرة كشفت عن الفجوة بين الاحتياجات الواسعة للجماهير، والمنتجات الجامدة التي تعرضها عليها النخبة التقليدية، وكانت وفاة الروائي د.خالد أحمد توفيق وأثرها الجماهيري الواسع، ودهشة النخبة التقليدية ورد فعلها تجاهها نموذجا لحالة الفجوة تلك ■


مجدي نجيب

كاتب من مصر

أرملة وحيد القرن

إسلام أبوشكير

ليس شائعا أن يموت شخص لسبب من الأسباب، وأن تحترق قلوب لرحيله، وأن تُعلّق صورته على الجدار، وأن تمرّ السنوات، وأن يُنسى شيئا فشيئا، ثمّ يعود إلى الحياة فجأة! تستيقظ زوجته ذات صباح، لتجده مستلقيا إلى جانبها. الرجل نفسه الذي مات، وكان يُفترض ألّا يعود.

ستصرخ مفزوعة، تقفز عن السرير، تقف على بعد خطوات عنه، ويدها على فمها، ثمّ تفرك عينيها، وتتشمّم الهواء من حولها.

وخلال أقلّ من دقيقة ستكون قد هدأت. أعصابها المشدودة ترتخي. والصرخة التي كانت على وشك الانطلاق تذوب داخل فمها.

زوجها تعرفه جيّدا. لا يراودها أدنى شكّ في أنّه هو، لكنّه متعب جدّا. مستلق على ظهره مصوّبا نظراته الذابلة إليها. يدان مسبلتان، عنق مائل، فم نصف مفتوح. قد يساورها القلق قليلا تجاه ذلك، لكنّها ستتذكّر أنّه الموت. من غير المتوقّع إذا بعد سنوات الموت الطويلة هذه أن يبقى كلّ شيء على حاله. العينان والجمجمة الصلعاء والنخور التي أصابت العظام هنا وهناك.

تناولت المرأة سمّاعة الهاتف، واتّصلت بمعارفها تخبرهم بما جرى قبل قليل.

بعد ساعة واحدة كان المنزل مزدحما بالضيوف. تحلّقوا حوله وهو ممدّد على فراشه. تفحّصوه بإمعان. استأذنوا المرأة في أن يلمسوه. مرّروا أصابعهم على خدّيه. وأداروا وجهه يمينا ويسارا. طلبوا إحضار مصباح، حيث سلّطوا الضوء داخل فمه، وراحوا يحصون أسنانه. خلال ذلك لم يكن يتكلّم. ظلّ صامتا. وهم بدورهم تفهّموا الأمر، ولم يعلّقوا. كانت حنجرته متضرّرة جدّا. تفسّخت، ولم يبق منها سوى قطعة صغيرة من اللحم عالقة في رقبته. غضّوا النظر عن مشكلة صمته، إذ لم يكونوا في حاجة إلى سماع صوته للتأكّد من أنّه هو حقّا.

كان اهتمامهم منصبّا بالدرجة الأولى على هذا النتوء العظميّ في منتصف جبهته، والذي يشبه قرنا صغيراً ضامرا. لطالما ميّزته هذه العلامة عن الآخرين. لقد عانى من هذا القرن أشدّ المعاناة، في طفولته خصوصا، لأنّه كان موضع سخرية دائمة من أترابه. وعندما حاول في ما بعد التخلّص منه كان الأوان قد فات كما ذكر الطبيب.

- استئصال القرن مستحيل، لأن العظام توقّفت عن النموّ، إلّا إذا غامرنا بإبقاء مكانه مفتوحا. ثقب مفتوح في منتصف الجبهة. يعني ذلك أنّ الدماغ في الداخل سيظلّ معرّضا للهواء والغبار. مغامرة لا نضمن نتائجها.

هكذا توجّب عليه أن يتكيّف مع قرنه الوحيد بقيّة حياته. وما ساعده على ذلك أنّ الناس الذين يحيطون به اعتادوا على قرنه إلى درجة أنّهم لم يعودوا يرونه أصلا. تبقى فقط المضايقات الصغيرة التي يتعرّض لها مع الغرباء الذين يلتقيهم أوّل مرة. ولحسن الحظّ أنّهم قلّة بحكم أنّ المدينة لا يأتيها الغرباء إلّا نادرا.

تضاف إلى ذلك العلامة الأخرى. الإصبع السادسة في كلّ من كفّيه. صحيح أنّها أقلّ أهمّيّة ووضوحا من علامة القرن، وأنّ هذا العيب الخلقيّ منتشر نسبيّا، لكن لا يجوز إغفال الوقوف عنده لمزيد من التدليل على حقيقة شخصيّته.. يذكرون كيف كانت تتملّكهم قشعريرة خفيّة كلّما شعروا بهذه الإصبع الزائدة بين أكفّهم عندما يضطرّون إلى مصافحته.

يبقى العامل الأخير الذي حسم المسألة برمّتها، خلوّ قبره من جثمانه. أرسلوا من يتفقّد القبر، فلم يجدوا شيئا هناك. وكان هذا كفيلا بتبديد آخر الشكوك حوله.

- نعم، هو.

أكّدوا لها أنّه زوجها فعلا. هنّأوها بسلامته، وغادروا.

ودّعتهم المرأة وقد ارتسمت على شفتيها ابتسامة صفراء ساخرة. والواقع أنّها لم تكن في حاجة إلى كلّ هذه التأكيدات. لم تكن تنتظر شهاداتهم. كلّ ما فعلوه قبل قليل كان عبثا، ومجرّد هدرٍ للوقت. لقد عرفت الحقيقة بنفسها منذ اللحظة الأولى. سنوات طويلة من الموت، لكنّه لم يفقد رائحته التي لا يمكن أن تخطئها فيه. رائحة خاصّة لا أحد يعرفها سواها. حاولت أن تصفها لصانع العطور بعد موته، علّه ينجح بتركيب شيء مماثل لها. قالت له:

- كيف أصفها لك؟ رائحةٌ تجعل الدم يصدر خريرا مسموعا أثناء جريانه في العروق.. هل تخيّلتها جيّدا؟

واجتهد الرجل كثيرا لصناعة عطر يجعل الدم يصدر هذا الصوت. جرّب العشرات من الوصفات والتركيبات. اضطرّ إلى إضافة موادّ لم يكن يتخيّل أنّه سيستخدمها يوما في صناعته. غراء ومسحوق الذرة وأظافر بشريّة محروقة، والماء المستخلص من صور له في طفولته بعد نقعها أربعا وعشرين ساعة، وقطع معدنيّة أثريّة مذابة بالأسيد،



حسين جمعان

والكثير من أحشاء الحيوانات وفضلاتها. ومع ذلك ظلّ الصوت الذي يصدر عن الدم جرّاء استنشاق هذه العطور بعيدا جدّا عن الوصف الذي قدّمته. صوت فحيح، غليان، صوت مطر، صوت أغصان تتكسّر، أو صخور تتدحرج.. ما من دم له صوت الخرير.

- لا، ليست هذه رائحته.

كانت تؤكّد له كلّ مرة، وترجوه باكية أن يعيد المحاولة، إلى أن أقرّ بعجزه، وطلب منها أن تعفيه من هذه المهمّة.

خيبة أمل كبيرة عانت منها المرأة بافتقادها لرائحة زوجها الراحل. لم يعد لدمها صوت. دم يجري في عروقها هادئا صامتا. لا تشعر به.. واضطرّت في النهاية إلى تقبّل الأمر على أنّه قدرها الذي لا مفرّ منه.

أمّا الآن فقد تيقّنت أنّ هذا الرجل الذي عاد إلى الحياة صبيحة اليوم هو زوجها. رائحته التي لا يملكها سواه. دمها عاد يتدفّق مصدرا ذلك الصوت القديم نفسه. الخرير، العذوبة، التوهّج. لذلك لم تتردّد. احتضنته. ورغم تهرّؤ شفتيه فقد حاولت تقبيله.

ولكي تصبح حياته رسميّة وقانونيّة فقد راجعت دائرة الأحوال المدنيّة، وأبطلت شهادة الوفاة التي نُظّمت له من قبل. كانت عمليّة معقّدة استغرقت شهورا. لجان طبّيّة، ومحامون، وشرطة، وشهود، وفتوى من الأوقاف، وموافقات أمنيّة، وإقرار من صانع العطور، والمئات من الأوراق والوثائق والشهادات، إلى أن تمّ الأمر على خير في النهاية.

حرصت على أن تنهي ذلك كلّه قبل أن تحتفل بعودته إلى الحياة.

وكان عليها بعدئذ أن تُنزل عن جدار الغرفة صورته القديمة التي تحمل شريطا أسود في زاويتها اليسرى العليا، وتضع عوضا عنها صورة حديثة له. لم يبدُ وسيما في الصورة، إلّا أنّها قطعت على نفسها وعدا بتغييرها حالما يكتمل شفاؤه.

عُلّقت الصورة الجديدة في مراسم خاصّة ضمن احتفال دعت إليه بعض الأقارب والأصدقاء.

- العودة إلى الحياة مناسبةٌ تستحقّ الفرح. لا يحدث ذلك كلّ يوم.

برفق تمّ إنزال الصورة القديمة. وُضعت في صندوق خاصّ من الخشب المبطّن بالمخمل الأزرق، ثمّ أُحضرت الصورة الحديثة على مخدّة حمراء صغيرة، وثُبّتت في مكانها على الجدار وسط تصفيق حادّ، ودموع فرح غزيرة انسكبت حتّى بلّلت الأعناق والصدور.

كانت المرأة سعيدة حقّا. شكرت الحضور، ووعدتهم ألّا تنسى لهم وقفتهم النبيلة معها. لكنّ هذه السعادة سرعان ما بدأت تتخلّلها بعض المنغّصات. هؤلاء الفضوليّون الذين لا يكفّون عن السؤال.

سألها بعضهم عمّا إذا كان زوجها قد أخبرها شيئا عمّا يحدث أثناء الموت، فأجابت إنّه مازال متعبا. لا يتكلّم. حنجرته متضرّرة كثيرا، وتحتاج إلى وقت ريثما تلتئم من جديد. ثمّ إنّها لا تتوقّع منه أن يتحدّث في موضوع كهذا. قد يشكّل ذلك خطرا على حياته الجديدة.

- ومع ذلك فالأمر متروك له. انتظروا قليلا.

البعض الآخر كان يريد أن يعرف كيف يأكل ويشرب، وكيف يقضي حاجته.

سئلت كذلك عن ملابسه القديمة، هل مازالت على مقاسه؟ ثمّ عن عمله، هل ينوي العودة إليه؟

وهناك من سأل عمّا إذا كانا ينويان إنجاب أطفال.

الأطفال.

هذا السؤال بالذات استفزّها، لكنّها نجحت في تجاهله. تعاملت معه كما لو أنّها لم تسمعه.

خطر في ذهنها أن تعترف أمامهم برغبتها في إنجاب طفل منه، لكنّها خشيت أن تُسأل أيضا عمّا يحول دون تحقيق رغبتها. لم تشأ أن تخبرهم بأنّ قضيب زوجها كان متضرّرا أيضا. بدا لها ذلك محرجا جدّا.

- ليس مناسبا التكلّم علنا في تفاصيل دقيقة وخاصّة كهذه.

كانوا يحاصرونها بالأسئلة. وكانت تتهرّب قدر المستطاع. كما أنّها بدأت تتحسّس من إلحاحهم في طلب التقاط الصور معه. رأت في ذلك تجاوزا لحدود الاهتمام الطبيعيّ، ليصبح نوعا من التطفّل والتدخّل في الشؤون الخاصّة.

كان لا بدّ إذا من اتّخاذ ذلك القرار الصعب. مقاطعتهم، واعتزالهم نهائيا.

- مزعجون، يصعب تحمّلهم.

وأغلقت الباب عليها وعلى زوجها. استقبال الناس ممنوع تماما. والخروج من البيت للضرورة فقط. لشراء ضمادات لحنجرة زوجها وقضيبه، أو لدفع فاتورة الكهرباء أو لتقديم شكوى ضدّ جيرانها الذين يرمون القمامة أمام باب منزلها، كما لو أنّه منزل مهجور ومظلم، لا يقيم فيه أحد.

*

اختتمت المرأة حكايتها بالقول إنّ قضيب زوجها لم تتحسّن حالته، لكنّ الحنجرة بدأت تتماثل للشفاء رويدا رويدا. أخذ يصدر أصواتا، إلى أن تكلّم أخيرا.

لسوء الحظّ أنّها كانت كلمة وحيدة وأخيرة.

- أحبّكِ.

قالها، ومات ثانية ■

كاتب من سوريا مقيم في الإمارات

العقل الإلكتروني الجديد

ربال نويهض

إن العقل وبتكوينه اللاإرادي غير المتناهي ينكمش داخل قفص حديدي يتموج بين الحركات اللاإرادية للفرد والتأثر بالمحيط. والعمل اللاإرادي الذي أصبح عليه الإنسان في القرن الحادي والعشرين هو انسجام بما يعبر عنه العلم الحديث بالعولمة أو بما يسمى الاستسلام للتكنولوجيا الرقمية.

إن الموضوع ينقسم إلى نوعين من الآراء؛ أصحاب الآراء الإبستمولوجية والنفسية، الذين يبرهنون على ذلك من خلال الحدس أو الاكتئاب العارم الذي يبرز عن عدم قدرة الفرد منا على الابتعاد عن ذلك القفص أو الجهاز الإلكتروني. أما البعض الآخر فهم من أصحاب النظرية العلمية الذين ينعتون الصلة بين الفرد من جهة والجهاز الذي يتعلق بالعمل أي ما يعطي الفرد العامل القدرة على التواصل مع الأشخاص المحيطين به بالعمل، حتى رغم عدم وجودهم المادي من حوله. إن العقل بطبيعته ينحو إلى الحرية المطلقة التي لا تسمح بأن تحد من قدرته الفعالة والعلمية التي تنتج عن اختلاط الكهرباء والإلكترون الموجودة داخله، أي ما يسمى الشك. هو الشك بكل ما يدور من حوله وذلك من خلال التساؤل كما ذكر كانط في عبارته "أنا أشك إذن أنا موجود".

نجلس ونراقب بعض الأشخاص في غرفة واحدة كل منهم بيده جهاز إلكتروني خاص به لا يلتفت إلى ما يدور من حوله، كل في قفصه الخاص أو صفحته على شبكة "التواصل الاجتماعي". يدخل غريب إلى الغرفة ويجلس، لا أحد يلتفت إليه أو يتفاعل معه، فيبدأ هو أيضا باستعمال هاتفه والدخول إلى قفصه الخاص به.

هذه كلها عبارة عن حواجز موضوعة بين الأفراد للحد من العقل الفعال، الذي مع الوقت بدأ بالنفور وعدم الاكتراث للعوامل الحقيقية التي تدور من حوله. إن هذه الحادثة ليست سوى محاكاة لواقع العقل الإنساني الحقيقي الذي أصبح عليه. ولقد أدّى هذا إلى اعتبار العلوم العقلية معارف عقلية محدودة، وبهذا المفهوم أصبح أن العقل غايته فقط محاولة لفهم رسالة أو نص محدد مسبقا. وذلك يتحدد من خلال حفظ العلوم العقلية ورفض الفلسفة التي تهدف إلى التساؤل والتأمل اللذين ينتج عنهما القلق للوصول إلى الثقة بالعلم والناتج عنه. يعتبر البعض أن التفكير هو فصل المعارف العلمية التي لا بدّ من استيعابها والعمل بها، عن أساسها المنطقي. وبذلك نكون قد اشترينا الصناعة المفبركة ولا نكون قد ساهمنا بمخترعات جديدة في النهضة العلمية الحديثة.

إن اعتبار نسبية المعرفة العلمية أقل أهمية من المطلقات. إن نسبية المعرفة العلمية هي التي تصنع قابلية التطور والقطيعة الإبستمولوجية أي إن تاريخ العلم هو تاريخ أخطائه؛ بمعنى أن العلم يتطور بتجاوز المعارف السابقة واكتشاف ما هو باهر وجدير.

إن هذا يجيب عن سؤال لماذا نحن شعوب تفشل وتنهزم، ونرفض التطور ونعتاش على فتات موائد العالم المتقدم. إن هذا الفشل يفسر سيكولوجية الانكماش بالماضي لتبرير التخلف الشامل. إن مشكلة هذا الواقع الذي نحن عليه ناتجة عن انكماشنا داخل هذا القفص وعدم القدرة على تجاوزه والتطور مع العقل العلمي للعالم. نحن لا ننتبه إلى أن نظرية المعرفة هي نسبية، وهذا لا يمكن من خلاله الخلط بين المعارف العلمية والنصوص المطلقة. فهذا التركيب غير المتجانس هو للتشويش على العقل.

إن الأبحاث العلمية والمعرفية لا يمكن أن تكون وأن تسمح للأيديولوجيا بالتحكم فيها. أي لا يمكن التوهم برفض المنطق العلمي لأن ذلك هو الانكماش الأكبر داخل التخلف. فبذلك يصبح العقل إلكترونيا، وذلك من خلال اعتبار القناعات الشخصية ورفض الأبحاث العلمية لإثبات صحة ما نعتقد، وليس لأن نشجع البحث العلمي على تطوير العقل العملي.

إن العودة إلى الذات الإنسانية هو الحل للخروج من القفص الإلكتروني والخروج إلى العقل الفعلي. يبقى السؤال هل تحديد وتحرير الأيديولوجيات دينية كانت أو عرقية هما الحل؟ أم العودة إلى الثقافة الأصلية ونزع البساط من تحت العقل الإلكتروني هما الحل للخروج إلى الحرية والاندماج بالعقل العصري؟ ■

كاتب من لبنان

محمد ظاظا

حكاية أبوليلى

أحمد سعيد نجم

أولّ حكايتي معه أنه قال لي:
- هاتها.
فقلت له:
- لا. لن أعطيك إياها.
فجأر مثل ثورٍ هائج:
- وَلَك، إصحَ لكلامك، واعريف مع مَن تحكي.
فأجبتُه بتحدٍّ أكبر:
- وَلَك بعينك، يا "أبوعريضة "،(أشيرُ بذلك إلى مؤخِّرته)، فإن كنت أنتَ "أبوليلى"، فأنا "أبوزيد "!
واستفزّه جوابي، فتقدّم نحوي، كأنه يريد أن يضربني. وتفرطع رفقائي الذين كانوا معي، وظللتُ في مكاني، عموداً لا يتزحزح. وذلك ما أوقفه في منتصف الطريق إليّ. وكان توقفه يعني أمراً واحداً: يريد تسويةً. حلاًّ وسطاً يحفظ له هيبته في قلب السوق. أن أقوم أنا، مثلاً، بالتقاطِ العصا من منتصفها، فألوذ بالفرار، ويا فكيك.
وكنت لخوفي الشديد من ردّة فعله التي لم أعرف ماذا كانت ستكون عليه، قد بِتّ على استعدادٍ لأن أتخلّى له عن المصاري التي في جيبي، إنْ كان مثل ذلك الحلُّ يرضيه. فأنا الآخر كنت قد ذهبت في عنادي له إلى الحدود القصوى، حدّ "التهوّر".
ولا أكتم أن خاطر الفرار كان قد شكّل لي خياراً أوّلياً. أسهلها. أن أهرب بما ملكت يداي. وأعتقد أنني لو كنتُ فَعَلتُ ذلك لما كان بمقدوره، بكرشه الذي يدفعه إلى الأمام، وعريضتِهِ التي تعيده إلى الخلف بقادرٍ على أن يلحق بي، أنا الذي كنت في حينها عصموصاً "إذا أطارت الريحُ عنه الثوبَ لم يَبِنِ"، كما يقول المتنبي.
كان شكلي الخارجي يفضحني، ويقول للرائح والغادي:
"هذا ولد".
رغم أنني كنتُ قد فرضتُ، على رفقائي في شِلّة الحارة، مظهراً من مظاهر الرجولة الزائفة، بأن أرغمتهم أن ينادوني "أبوزيد". أيمكن بعد هذا أن يتخيّلني أحدٌ عائداً إلى البيت، باكياً، قائلاً لأهلي:
- لن أعود إلى السوق، فـ"أبوليلي " يسرق أموالنا.
وصباح ذلك اليوم الذي أكتبُ عنه الآن كان أمر أن أشتغل، أو أن لا أشتغل قد وُضِعَ على المَحَكِّ الأخير. أن أذهب إلى الشام، مثل بقيّة أولاد الحارة، وأبحث لي عن عملٍ، أو أن أبقى دائراً في الشوارع، مثل اللقُطاء، لا أستطيع أن أرجع إلى البيت قبل حلول المساء، لأنهم سيسألونني إنْ كنتُ وجدتُ عملاً أم لا، ولا أحصلُ في بقائي وحيداً دون رفقائي على أيِّ متعة. فجميعهم كانوا قد عثروا على أعمالٍ لهم، ولم يبقَ في الحارة من متصربعٍ غيري.
ثم، تعال نقولها صريحةً: لماذا يتوّجب عليّ أن أعمل كالبقية، وفي السوق من يسرق أموالنا. ينتظرنا حتى نقبض، ثم يجأر:
- يالله هات. طَلِّعْ شو في بجيبتك.
هذا جانب، وهنالك جانب الأهل. فقد كانوا يرون أنه إن كان معقولاً أن يخلو "مخيم اليرموك" من فُرَصِ عمل، فمن غير المعقول أن تكون تلك هي حالة مدينة طويلة عريضة مثل "دمشق". ووالدي، الذي كان صاحب هذه المقولة، كان ما يفتأ يدلّل على مقولته بالقول:
- أنا صرت عَ حِفّة قبري، وبعدني باشتغل. فتّش. بتلاقي.
وفي الأيام التي سبقت نزولي في ذلك اليوم إلى "سوق الهال" فتّشَتُ حتى انهرى كعباي. وبعض معامل المدينة التي سألتُ فيها عن عملٍ لم يسمحوا لي، حتى، بأن أجتاز عتباتها الخارجيّة. والجملة التي لم يكن يأتيني غيرها:
- الله ييسّر لك.
وما العمل، ولا عمل؟ والأهل يرون أن عطلتنا الصيفية من حقّهم هم لا من حقنّا نحن. فبعد إذ درّسونا شتاءً يريدون أن يقبضوا الثمن صيفاً. وليس مهمّاً ما العمل. المهمّ هو أن نعمل. حتى لو انتهى بنا الأمر أن نشتغل عتّالين في "سوق الهال".
وأين المشكلة؟
فأنت تعمل في مكانٍ بعيد. وتحمل أغراض الناس إلى أمكنة بعيدة. لا عينٌ رأت، ولا أذُنٌ سمعت.
وكُلُّ أفراد الشلّة كانوا هناك، في "سوق الهال": فريد وشوقي وحسن ويوسف، ما عدا "أحمد". فأبوه الذي يعمل "تَحرّي" مع المكتب الثاني، كان قد دَبّر له شغلاً في معملٍ لصُنعِ الجرابات في حيّ الميدان، يكنس ما تساقط على الأرض من خيطان وشراشيب، ومع ذلك فهو يقول إنه في نعيمٍ مقيم. فهو يعملُ بين بنات. وهُنّ يعاملنه مثل ولدٍ مدلّل. "ولدا! " "ولدا!".



يردّد، ويضحك.
وأما هنا، في "سوق الهال "، فلن تجد غير "أبوليلى". وهو أكبر منا بنحو أربع أو خمس سنوات، يعني عُمرُهُ سبعة عشر أو ثمانية عشر عاماً. ومِنْ قبل الظهر تراه يَمُرُّ على واحدة من خمّارات "نزلة رامي"، يأخذُ له بَطحة عرق، وبعدها إلى "سوق الهال"، وليس على لسانه سوى جملة واحدة:
- تعا وَلا. هات شو معك مصاري.
وبالبلطجة، وبسكيّنٍ يخفيها عند خاصرته، ويعمل في كلّ خناقة على أنه سيسحبها، كان يشلّح الأولاد - العتّالين معظم ما حصّلوه من مصاري طيلة يومهم.
وعند الظهر، وكنت قد قررت منذ الصباح أن أمُرّ في ذلك اليوم على السوق مثل مُتَسَلٍ لا غير. أمضي مع رفقائي بعض الوقت، ثم أُكمِلُ سحابته في "سينما سوريا" (كانت موجودة في الستينات عند مدخل سوق الحميديّة):
"أرِّبْ. رَحْ إيبلِّش!".
وفيما نحن واقفون في السوق، أنا وفريد وشوقي وحسن ويوسف، وقريباً منا كان "أبوليلى" يصيّح ويُعربد، في محاولة يائسة منه لأن يفرض خاوةً على فلاّح من فلاحي الغوطة، أشارت عجوزٌ مغمغمة إلينا، بأنها تريد مَن يحمل لها أغراضها إلى بيتها في "الجسر الأبيض"! وركضوا؛ الأولادُ (خطأ نَحَوي مُتَعَمّد) صوبها. فتملّتهم العجوز، ثم أشارت لي، أنا الواقف بعيداً، مثل عمودٍ لا يتزحزح:
- أنت.
خَدَعتها، على الأرجح، ملابسي الجديدة نسبياً، قياساً بملابس رفقائي المُلَفّقة. فقد كنتُ أشرتُ لتوّي، أنني ذهبتُ يومها إلى السوق لا لأعمل، بل لأهرب من نَقّ الأهل:
" دَوّر. دَوّر. بتلاقي!".
وأشعرني اختيار العجوز لي بالفرح. إذ لا يكفي، كما تهيّأ لي تفسير هذا الأمر لاحقاً؛ عندما أصبحتُ كاتباً، أن نختار الآخرين، إذ ينبغي، بالمثل، أن يختارونا هم مثلما اخترناهم نحن!
والآن:
مَن الذي سمع اختيارَ العجوز لي؟ سمعه "أبوليلى"، فحلّ عن ط.. (كلمة نابية) الفلاح الذي كان يتجربَحُهُ لحظتها، واقترب مني مشجّعاً:
- يالله أوام. روح مع الحَجّة. وإرجع لهون هه. أوعك ما ترجع!
كانت اللهجة -الآمرة- الناهية التي أتتني منه قد نغّصت عليّ، بأكثر مما نغّص عليّ طول الطريق من "سوق الهال" في المرجة إلى سفوح قاسيون. وانشغلتُ في الأثناء، وأنا أنوء بثقل حملي، في تفكيك ما سمعتُه من "أبوليلى"، فانقسم حكيُه معي بعد تفكيكه إلى جزأين: طلبُه بأن أحمل أغراض المرأة إقرارٌ بأنني قد صرت واحداً من العاملين الأساسيين في السوق. أما الوجه السلبيّ فإلحاحُه عَلَيَّ بأن أعود.
ومعنى ذلك أنه سيسلبني ما ستعطيني إياه تلك العجوز الطيّبة:
"وكأنك يا "أبوزيد" ما غزيت".
ووضعني هذا بين خيارين، أحلاهما مُرُّ: أن آخذها من قصيرها، وبوجهي من "الجسر الأبيض" إلى "مخيم اليرموك" ولا أعود أُري "أبوليلى" وجهي ثانيةً، أو، وهذا هو الخيار الثاني: أن أعود إلى السوق وأواجهه.
كان الشيء الوحيد الذي استقرّ في خلدي أوّل كلّ شيء هو أنني لن أتخّلى لأحد، كائناً من كان، عمّا حصَّلتُهُ بعَرِقِ جبيني، مهما كلّفني ذلك من تضحيات!



وقلتُ أسألُ نفسي السؤال العويص الذي يسأله المقهورون لأنفسهم دوماً:

"ما هذه الحياة المُرّة التي انكتب عَلَيّ أن أحياها بوجود أمثال "أبو ليلى"؟ وما أن دوّرتُ السؤال في رأسي غير مرّة حتى رأيتني أنحازُ إلى خيار المواجهة. وهكذا، فما أن عدت من مشواري المرهق مع تلك العجوز الطيّبة التي أحببتُها، مثلما أحبّتني، وغدوت ثانيةً في مواجهة ذلك الحوت اللعين حتى انبرى قائلاً:

- يالله هات المصاري اللّي معك.

وفي الأثناء مدّ يده إلى خاصرته، كأنه يسحبُ سكيّناً. وكنت بدوري أمسك، ولكن من خارج جيبي، وكأنني أشي للآخرين عما فيها، بقطعة النقود التي حصلتُها بعرق جبيني، الذي فاض الكثير منه خلال صعودي إلى قاسيون، وأوبتي منه.

كنتُ أحتاج إلى يديّ، وهما خارج جيبي، من أجل القتال وإلا، فبماذا سأقاتل عربيداً مثله؟ أبالكلام. وهل يجدي الكلام مع أمثاله؟ وإن كان الكلام غيرَ مُجدٍ، فماذا تقولُ في البكاء؟ أن أتوسّل إليه، أن يتركني هذه المرة، على الأقل، فما استحصلتُ عليه من العجوز الطيّبة لا أستحصل عليه في العادة إلا في الأعياد، فهي نصف ليرة سوريةٍ يا سيِّد، وليست أيّ كلام!

وبعد أن قال "هاتها". وأجبته "لا. لن أعطيك إياها". وقال "وَلَك. إصحَ". وأجبتُه "وَلَك بعينك"، وكلّ ذلك الذي ذكرناه قبلاً، ولا نجد فائدة من إعادته الآن، وبينما أنا وهو بين أخذٍ وردّ، إذ به يهجم عَلَيّ، ثم إذ به يتوقفّ بعد أن صار في منتصف الطريق، تاركاً لي نصفه الآخر، وإذ بأخي الكبير "رمزي"، الذي يعمل في معملٍ لصنع السكاكر والملّبس في "البزوريّة"، خلف "حمّام نورالدين الشهيد"، قد صار بيننا، في قلب "سوق الهال"، كما لو أنّ بساطاً سحرياً كان قد أنزلَه أمامنا!

(ما هذه الصدفة الغريبة – العجيبة التي أتت به إلى هذا المكان، وفي هذا التوقيت حصراً؟ أما مِن حبكةٍ أثأرُ من خلالها من "أبوليلى"، غير هذه؟!).

الحاصلُ:

أن رفقائي في الحارة رأوه قبل أن أراه أنا. وأحْسَبُهم ركضوا نحوه، وكأنهم حكوا له عن الورطة التي أنا فيها. وعلى البعد تلتقي عيوننا، فأشار لي أن أذهبَ صوبَه. وعندما صرتُ أمامه يسألني:

- ماذا يريد هذا؟

وأقول:

- يريد أن يقاتلني، ويأخذ مني نصف الليرة!

فيسأل:

- وأنت؟

فقلت:

- لن أعطيه إياها، وأخاف منه!

فقال:

- طيّب. إذهب وباطِحه. وإن بطَحَك فلا نومَ لك في البيت.

وأضاف، بعد أن رأى تردّدي:

- يالله أركُض لأشوف، مثل الصاروخ!

وكان "رمزي"، ومنذ أن بَطَّلَ من المدرسة، قد ساءت أخلاقُه، فتراه، بسببٍ ومن دون سبب، يَشتُمُنا ويضربنا، نحن إخوته.

وعدت إلى حيث كان "أبوليلى". وكان منذ أن رآنا نتحلّق حول أخي، قد راح ينفخ ذراعيه، ويباعد بينهما، فِعْلَ المصارعين. ولا أكتم أنني شعرت لثوانٍ بالشفقة على غروره، وعلى مكانته التي لم أشكَ لبرهة بأنها ستنهار لا محالة، ما أن أهجم عليه. فهو لم يترك لي غير: أن أنام في البيت، أو في الشارع!

ولأنني اخترتُ أن أنام في البيت فقد هجمتُ عليه. غير أنني تركتُ له، مثل ما سبق وترك لي، نصفَ الطريق، تسويةٌ ما، حلاً وسطاً: أن يلوذ بالفرار، أقلُّه أن يقول لي:

"طيّب. سامحتُك هذه المرّة".

ولو أنّ الكلام بيني وبينه كان متيّسراً ساعتها لنصحتُه أن يعمل بالخيار الأوّل: يأخذها من قصيرها ويرحل عن مؤخّرتنا، ولا يعود يرينا خِلقَتَه البشعة.

وصرت أمامه، فقلت متحدّياً:

- يالله. تباطح وَلا..

فسأل مستهزئاً:

- مين؟ أنت؟

- أيه. أنا. مو عاجبك؟

ولم أترك له أن يكمل ابتسامته المستهزئة، فهجمت عليه مُظهراً كامل غضبتي. والغضبُ، على حدّ قول هوميروس، "أحلى من قطرات العسل المصفّى قطرةً قطرة، متى اعتلج في البطون الإنسانية"، (كتاب الخطابة لأرسطو).

وبقوةٍ لا أعرف من أين أتتني، وبتكاتفٍ من يَدَيّ ورِجْلَيّ أسقطتُه أرضاً، ولويت أحد ذراعيه خلف ظهره، وبذراعي اليسرى شرعتُ أخنقه من رقبته. وكنتُ في الأثناء قد تربّعتُ فوق عريضته، وكانت مثل مخّدة وثيرة، وأرخيتُ رِجْلَيّ، وسُقتُ...!

وما هي إلا ثوانٍ حتى أخذ يجأر، ويتلوّى من تحتي. فنادى عَلَيّ أخي "رمزي" من بعيد أنْ كفى. فنهضت عنه، ومضيتُ صوبهم، حيث كانوا يقفون، مباعداً ما بين ذراعيّ، فِعْلَ المصارعين، حين يتجهّزون لجولة لعبٍ جديدة. وقال لي:

- عفارم عليك يا بطل.

ولا أدري حتّى الآن، ولم أفاتِحْهُ بذلك في ما بعد، بعد أن صرنا صديقين وليس أخوين وحسب، لماذا شعرتُ يومها أنّ فَرَحَهُ بما أنجزتُه لم يكن كاملاً، مائة بالمائة. ولكأني به قال لنفسه ساعتها، وهو يشاهد قُوّتي:

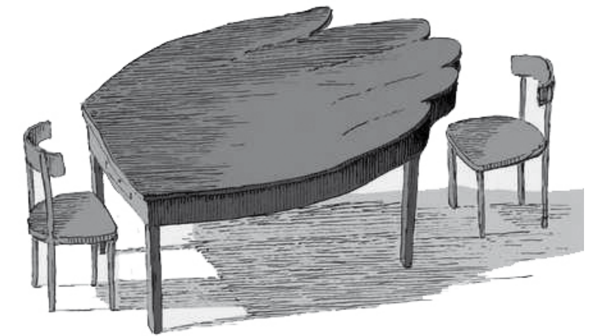
"ماذا؟ هل بتُّ أمام منافسٍ حقيقيٍّ في البيت؟!" ■

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

الجديد
aljadeedmagazine.com

عروض كتب، رسائل ثقافية

سادنا أبو خليل



مع ظهور التنظيمات الإسلامية الأصولية ووصول الإسلام السياسي إلى السلطة في أكثر من بلد، ساد الاعتقاد لدى أغلب المحللين بأن الإسلام هو الدين الأكثر انتشارا في العالم خلال العشريات الأخيرة، ولكن الحقيقة هي غير ذلك، فقد أثبتت الدراسات أن الديانة البروتستانتية الإنجيلية هي التي ما فتئت تنتشر في شتى القارات، وتعزز موقعها على حساب الكاثوليكية وحتى الإسلام، إذ بلغ عدد معتنقي هذه الديانة 640 مليونا في العالم، منهم 208 في آسيا و93 في الولايات المتحدة و127 في أميركا اللاتينية. بل إن بعضهم لا يتردد في وصف انتشار هذه الديانة عبر العالم بالغزو. ويتساءل: هل هي الذراع الدينية لوكالة الاستخبارات الأميركية؟ أم نتاج العولمة؟ أم فودو مسيحي؟ أم صيغة جديدة للمسيحية في القرن الواحد والعشرين كما يزعم معتنقوها؟ ■

إشكاليات الاتصال والانفصال

حوار بين آيريس مردوخ وبريان ماغي

"نزهة فلسفية في غابة الأدب"

حنان عقيل



تظل العلاقة بين الفلسفة والأدب من أوثق العلاقات وأكثرها إشكالية وبحثًا واحتمالًا لكثير من وجهات النظر المتباينة أحيانًا. في كتاب "نزهة فلسفية في غابة الأدب" الصادر حديثًا عن دار المدى، والذي ترجمته الروائية والمترجمة العراقية لطفية الدليمي، ثمة بحث وحوار مشترك ما بين الروائية والفيلسوفة البريطانية آيريس مردوخ والفيلسوف بريان ماغي عن هذه العلاقة ما بين الأدب والفلسفة وإشكاليات الحدود بينهما.

يعتبر الكتاب بمثابة تقديم لحوارية بثها التلفزيون البريطاني عام 1978 في قناته الثقافية ما بين آيريس مردوخ وهي روائية وفيلسوفة بريطانية، لها روايات سيكولوجية بها عناصر فلسفية، واختيرت روايتها "تحت الشبكة" كواحدة من أفضل مئة رواية إنكليزية في القرن العشرين، وصنفتها مجلة التايمز كواحدة من أعظم الكاتبات البريطانيات منذ عام 1945، والفيلسوف بريان ماغي الذي ألّف العديد من الكتب في الشعر والفلسفة والتاريخ والسياسة ومنها "أن تعيش في خطر"، "الفلسفة البريطانية الحديثة"، "رجال الأفكار: بعض صناع الفلسفة المعاصرة"، "اعترافات فيلسوف"" ونشر سيرته بعنوان "سحائب المجد" عام 2004.

حجم التمايز

يوضح بريان ماغي في بداية الحوار أن بعض عظماء الفلاسفة كانوا كتابا عظاما مثل أفلاطون، وشوبنهاور، ونيتشه، وهناك كتاب على قدر كبير من الصنعة الجيدة مثل ديكارت وهيوم وروسو. وهناك أيضا فلاسفة عظام لكنهم كتاب سيئون مثل كانت وأرسطو فقد كانا فيلسوفين عظيمين ولكنهما غير مجيدين للكتابة الأدبية، ومن ثم فمثل هذه الأمثلة توضح أن الفلسفة ليست فرعا من الأدب، فنوعية الكتابة الفلسفية تكمن في اعتبارات أبعد من القيمتين الأدبية والجمالية، والكتابة الفاتنة لن تجعل من الفيلسوف فيلسوفًا أفضل.

بدأ الحوار بسؤال ماغي لمردوخ عن حجم التمايز بين الحقلين؛ الأدبي والفلسفي. تجيب مردوخ بأن الفلسفة تهدف إلى الكشف عن الدقائق الجوهرية للأمور وحل المعضلات الإشكالية، فالكتابة الفلسفية السيئة لن تكون فلسفة على الإطلاق بينما العمل الفني السيء يمكن التسامح معه. فالأدب يوفر المتعة ويفعل الكثير من الأمور أما الفلسفة فتفعل أمرا واحدا فقط.

تحدثت مردوخ عن الإبهام في الأعمال الروائية بما يتضمنه من دلالات تضمينية في مقابل الوضوح والغايات الصريحة في كتاباتها الفلسفية. فاللغة في الرواية تستخدم بطريقة مراوغة وليس هناك أسلوب أدبي وحيد أو مثالي بينما هي مقتنعة بوجود أسلوب فلسفي مثالي له خصائصه المعلومة في الوضوح والصرامة بعيدا عن السمات الأنوية والملاعبات اللغوية، وهذا من أبرز الاختلافات ما بين الأدب والفلسفة.



تستطرد مردوخ في توضيح الفروق بين الكتابة الأدبية والفلسفية بقولها إن الكتابة الفلسفية ليست شكلا من أشكال التعبير الذاتي، وتمتاز بصوتها الصلب والواضح، بينما الأدب ينطوي على شيء من ضبط الصوت الذاتي وتحولاته خلال العمل الأدبي ولكن يبقى هناك نوع من التعبير الذاتي في الأدب بينما هذا غير ممكن في الفلسفة، فضلًا عن أن الفلسفة لا تسعى إلى بلوغ أي نوع من الكمال الشكلي كغاية في ذاته بينما الأدب يكافح وسط لجة المعضلات المعقدة للشكل الجمالي. قد يحدث في أحايين قليلة أن يكون هناك عمل فلسفي وفني في الوقت ذاته مثل الندوة الأفلاطونية، ولكنها حالات استثنائية بينما الفلسفة هي مادة كثيرة التفريعات وعديمة الشكل تختص ببحث معضلة فلسفية ومساءلتها.

ترى مردوخ أن الفلسفة محاولة لإدراك ونبش مفاهيمنا الأكثر عمومية وعمقا ورسوخا، فهي تدور في نطاق الأسئلة التي لا نعرف كيف نجيب عنها، بينما الفنان ينبغي أن يخترع معضلاته الخاصة ويسعى لحلها كيفما يريد، وهذا عمل يتقاطع مع مسعى الفيلسوف.

الشخصية الأدبية

ردا على سؤال ماغي لمردوخ عن الشخصية الأدبية التي يسعى كل كاتب لامتلاكها إلى حد الهوس واقتناع كل كاتب بأنه ما لم يمتلك شخصية أدبية مميزة فإن أحدا لن يقرأ له، قالت مردوخ إن الكاتب يختلف عما نقرأه من أعماله، قد يكون الكاتب شخصًا مُملاً بينما أعماله ليست كذلك والعكس أيضًا. إذ يجب التفريق بين الأسلوب المميز للكاتب وبين حضوره الشخصي في أعماله. فالحضور المفرط للكاتب خاصة إن كان تسلطياً يمكن أن يكون مدمرًا، والكتابة الرديئة تحفل بكثير من التلميحات التي تشي بكاتبها ورغم أنه من الصعب وضع قواعد حاكمة في هذا الشأن خصوصا وأن الرغبة في التعبير عن الذات دافع قوي في كل الأعمال ولكن ينبغي تطويع تلك الرغبة والتعامل معها بروح نقدية صارمة.

وتضيف في معرض حديثها عن الفن: هو ملاعبة قريبة وخطيرة مع قوى اللاوعي الكامنة فينا، ونحن نستمتع بالفن حتى بأكثر أشكاله بساطة لأنه يزعزع كوامن روحنا بطرق عميقة وغير مفهومة لنا في الغالب. يمكن النظر إلى الأدب باعتباره وسيلة منضبطة ومدربة لرفع منسوب المشاعر لدى القارئ؛ كلّ من الفلسفة والأدب يبغي الكشف عن الحقيقة ولكن الفلسفة تعمد إلى التجريد والمباشرة فيما تعمد اللغة الأدبية إلى الغموض والتخييل، فاختبار الحقيقة في الفلسفة مسألة صعبة لصعوبة الموضوعات الفلسفية، بينما اختبار الحقيقة في الأدب قد يكون صعبًا بسبب سهولة التعاطي مع الموضوعات الأدبية بشكل ما.

أهمية الفن

ينقل ماغي في حواره الحديث إلى آراء بعض الفلاسفة في الفن ومنهم أفلاطون الذي أطلق روحاً عدائياً تجاه الفن رغم استخدامه لكثير من الأشكال الفنية في أعماله واعتماده الكثير من التخييل، وهنا تبين مردوخ أن أفلاطون كان يخشى سطوة المشاعر غير العقلانية التي تثيرها الفنون، وقد شعر أن الفن معاد لكل نزوع ديني مثلما هو معاد للفلسفة رغم أن الفلسفة في زمن أفلاطون انبثقت من رحم التأملات الشعرية واللاهوتية، فقد ظن أفلاطون أن الفن محاكاة سيئة وأنه احتفاء بأشياء لا قيمة لها وهذا الفهم الأفلاطوني كما ترى مردوخ لا يتقاطع مع الرؤية الفرويدية التي ترى الفن تعويضًا عن امتلاك السلطة ونوعا من السلوى الشخصية وعزاء فردانيًا.

يوضح ماغي أن شوبنهاور على العكس من الآراء الفلسفية الداحضة لقيمة الفن وأهميته



قد رأى أن الفن قيمة جوهرية أساسية في الحياة الإنسانية ويمكنه قول أشياء أساسية بالغة الأصالة بشأن تلك الحياة، وهنا تشير مردوخ إلى أن شوبنهاور قد أطاح بالرؤية الأفلاطونية فقد رأى أن الفن يسعى وراء الأفكار ويمكنه حملها ونقلها إلى الآخرين وأنه يزيح قناع الذاتية ويجعلنا نمسك بفيض الحياة في تيارها الهادر، ونرى العالم الحقيقي من خلال الصدمة المقترنة بأي تجربة جمالية.

المدى التدميري

يتجه ماغي للحديث عما أسماه "المدى التدميري" للفلسفة في ميدان الفن مستشهدا بالنظرية الماركسية التي حددت أدوارا معينة للفن تحصره في أن يكون أداة للثورة الاجتماعية، ويرى ماغي أن معظم تلك الأعمال الفنية "نفايات عقيمة" وتتفق ماغي معه في الرأي إلا أنها ترى أن ثمة رؤية ماركسية أكثر ذكاء ترى الأدب كتحليل عميق للمجتمع وهي الرؤية التي اتخذها جورج لوكاتش إذ يميز بين النزعة الواقعية التي هي استكشاف تخييلي للهيكل الاجتماعي والنزعة الطبيعية التي هي استنساخ ساذج أو انطباعي، ولكن في الوقت ذاته، فإنه حينما يخاطب الكاتب نفسه ويقول علي أن أُغير المجتمع من خلال كتابتي يكون قد غامر بتدمير القيمة الإبداعية لعمله.

ترى مردوخ أن العمل الأدبي ينطوي على جانب محاكاتي وصوري في الوقت ذاته، وقد يحدث تصارع بين الجانبين، وقد يتمظهر الصراع في الرواية بهيئة حالة تصارعية بين الشخصيات والحبكة الحكائية. والكاتب السيئ يرضخ تحت سطوة الاستحواذ الشخصي ويصبح رهينة له عندما يقوم بتمجيد بعض شخصياته الروائية وازدراء بعضها الآخر دون تقديم مسوغ جمالي مناسب بينما الكاتب الجيد مثل القاضي العادل الذي يسوغ موضعته للشخصيات الروائية في الأعمال التي يكتبها ■

كاتبة من مصر

نهاية الكابوس الإيراني

في رواية "عاصفة على الشرق" لنبيل المحيش

سليمان البوطي

منذ نشاتها عنيت الرواية العربية بالتاريخ، فمن روايات جرجي زيدان في مطلع القرن الماضي، وحتى روايات ربيع جابر اليوم مرورا بأعمال عبدالسلام العجيلي في النصف الثاني من القرن العشرين، شكّل التاريخ العربي والشرقي بوقائعه وشخصياته مصدرا ملهما للروائيين العرب، لكن التاريخ السياسي للمنطقة بالمعنى المعاصر والحرفي للكلمة، لم يشكّل حتى الآن مصدراً أساسياً للرواية، أو ظاهرة يمكن أخذها في الاعتبار، حتى وقت قريب. لكن التحولات العاصفة في المنطقة منذ زلزال 2011 فتح الباب واسعا للخيال الروائي العربي لاستلهام عواصفه ووقائعه والتحولات التي قاد إليها، في المتن الروائي العربي.



نوقشت مؤخرا في أتيليه القاهرة رواية "عاصفة على الشرق"، للكاتب السعودي نبيل المحيش، الصادرة عن دار النابغة، وقد شارك في النقاش عدد من النقاد المصريين والعرب. والرواية تستلهم التاريخ السياسي الحديث لينتج دراما أدبية سياسية في صيغة رواية. وبدورنا، سنستعرض هنا صور وأزمنة وجغرافيات الحدث الروائي الذي اعتمده الكاتب، ويعكس في جانب منه الصراع بين الفرس والعرب، والإيرانيين والعالم، ودور النظام السياسي الإيراني في نشر الإرهاب وخلق مناخ ميليشياوي يسمح بتقويض الدول المحيطة، وذلك من خلال إنجاز قنبلة نووية وتهديد المنطقة والعالم بها.

الحدث الأول، أو "الحدث المنشأ" لهذا العمل الروائي الذي يدفع أحداث الرواية كلها ويحدد مسارها هو: الانقلاب الإيراني ذو الصبغة الدينية على الشاه عام 1979 أو ما عرف بـ"الثورة الإسلامية"، وتحت ستاره صدرت إيران الفكر الطائفي إلى العالم العربي.

أما الحدث الأساس المتخيل فهو يجري على خلفية الهياج الجماهيري داخل إيران والهياج الدولي خارجها نتيجة إعلانها عن امتلاك السلاح النووي إثر تفجيرها قنبلة نوويه كتوكيد على ما أعلنته. وهو الحدث الذي دفع عواصم العالم ودول الإقليم إلى التداعي لعقد اجتماعات ومؤتمرات ومباحثات غايتها اتخاذ موقف واحد من ذلك الحدث الذي سيؤدي إلى زعزعة استقرار الإقليم ولربما استقرار العالم أجمع.

أما الحدث المباشر في مسار الرواية فكان تفجير سفن أميركية في مياه الخليج تسبب في تدخّل أميركا المباشر للسيطرة على مجريات ذلك الحدث -التفجير النووي الإيراني- والحد من عقابيله. وذلك بتهديد أميركا لإيران صراحة بأنها ستضرب مدنها بالنووي الأمر الذي دفع إيران إلى تهريب قنابلها النووية عبر حدود دول مجاورة.. لها فيها عملاء أو تملك عليها سيطرة مباشرة.

ويتطور ذلك الحدث مدا وجذرا بين فوز لعملاء إيران وخسران لهم من خلال معارك اشتباكات محدودة فردية أو جماعية بين الكابتن وليم الضابط في الـ C.I.A ومساعدته النقيب شيرين بهلوي من جهة، والإرهابيين التابعين لإيران من جهة أخرى. لينتصر في النهاية وليم ورؤساؤه في الوكالة على الإرهابيين ويفككون قنبلة نووية من قنبلتين تم تهريبهما عبر



مجدي نجيب

الحدود الدولية إلى جزيرة قبرص مرورا في عباب المياه الإقليمية عبر البحر المتوسط.

الحدث والأحدوثة

الحدث في الرواية انقسم إلى أزمنة ثلاثة هي زمن خارج الحدث الروائي هو زمن الحدث المنشأ، وزمن الحدث الأول في الواقع الروائي وهو واقعة التفجير النووي الإيراني، المنتج لحركية الرواية. ثم هناك أزمنة ارتدادية ترتبط بما ولّده الحدثان: المنشأ والأساس من علائق بين الأحداث والأشخاص والأمكنة.

وهذه الأزمنة الأخيرة في تسارعها أو تباطئها هي التي تولّد الرغبة في معرفة (ماذا بعد) وشوق القارئ في أي رواية إلى معرفة (ماذا بعد) هو سر نجاحها أو فشلها.

إن الأزمنة المرتدة والأمكنة المتعددة والأحداث المتلاحقة جعلت من "عاصفة على الشرق" رواية مشوقة، ومنبع التشويق فيها يتمثل في تشابك الصراعات، صراع الإنسان مع الإنسان، أفرادا وجماعات ودولا وأمما. وهو قلّ ما يوجد في رواية واحدة، وقد حازته رواية المحيش لكونها انطلقت من حدث عابر للقارات والقوميات، وهو ما يفرض تعددا في الأمكنة وتنوعا في البيئات واختلافا في المجتمعات وتباينا بين اللغات، وهو ما ميّز هذه الرواية لتكون من صنف الروايات الرؤيوية على طريقة رؤى آخر الزمان، ومعركة هارمجدون، فهي تحذر من نهاية العالم بانفجار نووي على أيدي عصابات ضيقة الأفق.

ولإظهار فظاعة هذا الأمر وبشاعته ينجدل الحدث مع الشخصيات في ضفيرة متينة امتدت مع الحدث الروائي عبر أمكنة متعددة هي: طهران، واشنطن، الرياض، البحرين، نيويورك، العراق، كردستان، دمشق، القدس، بيروت، تل أبيب، القاهرة،

مجدي نجيب



إسطنبول، روما، قبرص، موسكو. ستة عشر مكانا عبرها أبطال الرواية وشخوصها (وليم وشيرين) علنا وبوسائط مختلفة، وشخصيات الظل (المخابرات العالمية والإرهابيون) تخفياً أو بوسائل غير شرعية أو من خلال التواصل التكنولوجي العابر للقارات من أقمار صناعية أو وسائط عسكرية مثل الطائرات العمودية والزوارق الحربية.

الصنعة في الرواية

استعمل المحيش الأسلوب البوليسي في الإبقاء على فاعلية الحدث الأساس (امتلاك إيران سلاحا نوويا) محركا لجذب القارئ إلى متابعة ما في الرواية من أحداث تالية متسارعة من خلال فن (من الحدث إلى الأحدوثة) وهو تقنية حكائية يكون فيها الحدث غير قادر بذاته على جذب أهواء القارئ إلى متابعته.

فتأتي الأحدوثة لتأخذ على عاتقها جذب القارئ إلى دروب أو أمكنة أسطورية أو -كما في روايتنا- إلى أماكن سياحية يكثر فيها الحب والشعر والرقص والقصف مع وجود سر مخبوء أو كنز مرصود يحتاج إلى من يكشف مغاليقه أو يفك عنه الرصد.

وذلك الختم أو الطلسم هنا في رواية "عاصفة على الشرق" هو قنابل نووية مختفية تحتاج إلى من يجدها ويفك أسرارها.

وبسبب من عالمية الحدث كان لا بد من حوارات وجدالات بين شخصيات الرواية، ولأنهم عابرون لن يلتقوا مرة أخرى ببعضهم بعضا: جاءت الحوارات كلاما لا لغة حوارات وقتية لا يقصد منها حجاج وإنما هي ذات وظيفة محددة إما معرفية عامة وإما لإسداء معلومة عن وجهة مكانية أو كشف مخبأ، أو تبدي وجهة نظر شخصية بسياسة حاكم ما، أو بشعر شاعر ما.

وهذا ما يراه القارىء في حوار وليم وشيرين مع السائق الكردي أو مع عامل المقهى سليمان. فكان من الطبيعي في مواقف محددة كحفل راقص أو جلسة سمر وشراب أن تأتي الأسئلة والحوارات سطحية غايتها تزجية الوقت.

استطاع المحيش بعجينة من خيال أن يخبز واقعا روائيا قادرا على جذب لذائقة القارئ وإثارة نهمه فيتابع رائحة كعكته الناضجة إلى نهاية الرواية بانغلاق تلك الدائرة المرعبة التي بدأت مع (الانقلاب الخميني) وانتهت بسقوط حلم تصدير (الثورة الإسلامية) وذلك عندما قامت القوى العالمية متمثلة بأميركا بقطع عصب القوه الإيرانية وهو السلاح النووي ومن ثم تفكيكه وإبادته، وهو السلاح الذي كان في الواقع الروائي ولربما في الواقع الحي بداية نهاية الحلم الإيراني والكابوس العالمي معا.

ولكن كيف سوغ المحيش موضوعه هذا الذي قد لا يروق لكل قارئ لا سيما القارئ الذي لا علاقة له بدنيا السياسة سواء كانت دولية أم محلية..القارئ الذي يقتني الرواية للمتعة لا لتلقي المعلومات؟!!

شصوص وأفخاخ:

قال شكسبير في مسرحية هاملت "بطعم من الخيال تستطيع أن تصطاد سمكة من الحقيقة". وقارئ "عاصفة على الشرق" يجد نفسه في عالم من السياحة والتنقل بين عواصم العالم فيتأمل البحر، ويتشمس فوق الرمل، ويصعد جبالا، ويراقب صراعا يجري في زاوية من غرفة، ويتخيل عشقا حميميا بين حبيبين في قبو يخت تتأرجحه الأمواج، فيرسم الكاتب خطوطا مستقيمة في صحراء، أو منحنية على الجبال أومتعرجة عبر ممرات حدودية، تشيع كلها في القارىء حالات متماوجة من خوف ورجاء وغضب وفرح.

إنها الخطوط والألوان التي شكلت الأمكنة المختلفة والمتعاقبة للرواية وعالمها التخييلي، فيرتفع نظر القارئ مع طائرة مدنية أو صاروخ جارح لصدر الفضاء متجه نحو طائرة عمودية، أو ينخفض بصره متأملا زرقة البحر وتلاحق أمواجه أو يرتفع قليلا سادرا نحو خط الأفق وتطاول ناطحات السحاب.

عالم يصوره المؤلف ببراعة، فبقدر ما فيه من جمال يبدو غاصا بالخوف والرعب من قرب وقوع انفجار نووي أو من خطر أقرب على الذات هو خطر انطلاق رصاصة من فوهة بندقية تنهي حياة شخص من شخصيات الرواية.

عندما نقرأ رواية فنحن لا نقرأها لنتعلم الميكانيك أو آليات تفكيك قنبلة! بل نقرأها للمتعة وتزجية الوقت. وإن كان ثمة من وظيفة أو وظائف أخرى للرواية فهي حتما تالية لهذه الوظيفة، وظيفة التماهي بالإيهام والتشويق بقصد الإمتاع وإبقاء القارىء مشدودا إليها حتى الصفحة الأخيرة. "عاصفة على الشرق" رواية تستلهم وقائع سياسية معاصرة تدور في زمن ما يزال مضارعاً، عامرة بالوقائع الدرامية في سرد مشوق وممتع ومثير للخيال، وهي، في نظري، أدت بلغة رشيقة وموحية ما يناط بالرواية الحديثة من وظيفة فنية جمالية ■

ناقد وأكاديمي من سوريا مقيم في السعودية

المختصر

عواد علي



الخلان

يحاول الروائي الجزائري أمين الزاوي في روايته الجديدة "الخلان"، الصادرة حديثا عن منشورات "ضفاف" و"الاختلاف"، كتابة تاريخ الجزائر، لكن من باب آخر، بمعنى تاريخ الجزائر المتعدد والجزائر المتنوعة.

تدور الرواية حول مصائر ثلاثة أشخاص الأول أرفولاي رشدي، الذي ينتمي إلى الأهالي قبل الثورة، ويشير إلى حد ما إلى إبيلي ديمادور، الثاني ليفي زيرمان، الذي ينحدر من عائلة يهودية في مدينة تلمسان، والثالث أغوستين من أصول جزائرية (عن طريق الأب) قدم من شمال فرنسا. يلتقي هؤلاء الثلاثة أثناء أداء الخدمة العسكرية داخل ثكنة عسكرية بمدينة وهران، إبّان الاحتلال الفرنسي للجزائر وبعد الحرب العالمية الثانية، ثم تتشكل علاقة صداقة بينهم وكل واحد منهم لديه همومه العاطفية وشخصيته، ويقررون الانضمام إلى الثورة، والالتزام بالمشاركة فيها بعد اندلاعها ضد فرنسا، ويغادرون الثكنة. يستشهد ليفي أثناء الثورة ويدفن في الجبل، في حين يعود أوغستين ورشدي أرفولاي إلى الجزائر المستقلة، فيعمل الأول طبيبا، ويعيش الثاني حياة عادية بصفته مجاهدا، لكن الدين يرجع من جديد، ويظهر الاختلاف مرة أخرى.

ترتر

تشدّ أحداث رواية "ترتر" التاريخية، للروائي العراقي نزار عبدالستار، الصادرة عن دار هاشيت أنطوان، من الصفحة الأولى، بشكلها السردي الجديد، وأحداثها التي لا تهدأ حتى النهاية، والمشحونة بخيال يجعل القارئ لا يميّز بين ما هو واقعي مستمد من التاريخ وبين ما هو من مخيلة الكاتب. يتداخل في الرواية ذات النفس السينمائي، الزمان بالمكان، وتبدو الشخصيات والأحداث والأشياء كأنها موجودة وغير موجودة.

تبدأ أحداث الرواية في أكتوبر 1898، حيث يقوم إمبراطور ألمانيا فيلهلم الثاني برحلة إلى الشرق، ويلتقي في إسطنبول السلطان عبدالحميد الثاني، فيخطّطان لإنشاء سكّة حديد برلين-بغداد بهدف منافسة التجارة الإنكليزية، وقطع طريق الهند البرّي.

ولمواكبة هذا المشروع يجب قبل كلّ شيء إدخال التجّار الألمان إلى ولاية الموصل، والعمل على تأسيس صناعة نسيجية تتفوّق على تلك الإنكليزية، فتتولى هذه المهمة آينور هانز، وليدة الأب الألماني والأم التركية، التي تعمل مرشدة سياحية في وكالة توماس كوك للسفر، لكنّ هذه المرأة المسكونة بالأحلام، والمسيَّرة بالحبّ، تذهب إلى أبعد من ذلك، متحدّية جبروت ثلاث دول عظمى هي إنكلترا وفرنسا وروسيا القيصرية.

أغنية هادئة

تكشف الكاتبة المغربية ليلى سليماني في روايتها "أغنية هادئة"، التي صدرت ترجمتها إلى العربية حديثا عن المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، أثر التناقضات الاجتماعية على الطبقة التي جبلت على خدمة طبقة أخرى، وألا يخدمها أحد. وقد استلهمت سليماني الرواية من جريمة قتل وقعت في نيويورك عام 2012.

تحكي الرواية قصة آل ماسي، الزوجة مريم وزوجها بول لهما ولد وبنت، وبسبب انشغالهما في العمل تتحكم الخادمة "لويز" في كل شؤون المنزل، وهي بطلة القصة الحقيقية. آل ماسي أسرة برجوازية، تعيش في باريس وتقضي العطلات في اليونان. الأم محامية والأب يعمل في الإنتاج الموسيقي، وهما دائما الانشغال عن الطفلين.

تروي سليماني، بنعومة قاسية ولغة طفولية تشبه الحلوى، عن الحياة الخشنة التي تعيشها الخادمة الهزيلة، التي نُذِرَت للوحدة والفقر وحياة الهامش، تأكل بقايا الطعام والأكل الحامض، وإذا تسنى لها أن تنام مطمئنة، فلا تحلم إلا بالمسؤوليات التي عليها أن تنجزها في الصباح. لقد جمعت لويز ثورتها وعذاباتها الداخلية والديون المتراكمة عليها، كي تستطيع غناء الأغنية الرقيقة التي تهدهد بها الأطفال، لكن بسبب استنزافها بالكامل نفد مخزون الحب واللعب لديها، فتحولت من شخص باسم شديد اللطافة إلى شخص حاد وعدواني، أنهكها الطبخ والبؤس وخدمة الجميع، حتى أصابها الجدب العاطفي وقادها إلى الجنون.

رحلة جلجامش الأخيرة

تسرد رواية "رحلة جلجامش الأخيرة" للكاتب الفلسطيني علاء أبوعامر، الصادرة مؤخرا عن مكتبة كل شيء في حيفا، رحلة الفدائي الفلسطيني الأخيرة، التي تتشابه وتتقاطع مع رحلة جلجامش الأسطورية، بآمالها ومخاوفها، والأمل في الخلود. الرواية ذات طابع فلسفي، تتحدث عن المرض والموت والخلود، بين الحياة الواقعية والأسطورة، ونقرأ فيها النكبات التي عاشها اللاجئ الفلسطيني في الأردن وسوريا ولبنان، وانتهاء بخيبته الأخيرة حين عاد إلى فلسطين بعد اتفاق أوسلو.

تتميز الرواية بكونها مكتوبة بلغة فلسفية، وبحكاية متداخلة ومترابطة يقدمها سرد يتأرجح بين الماضي والحاضر في الجملة السردية الواحدة، وتركيب روائي له أساليبه المتعددة، من تعدد الرواة، وإقحام القارئ بسؤالاته، وأنسنة الأشياء والمذكرات والمخاوف، وكذلك الاشتغال على النص من الناحية التاريخية والأسماء والأمكنة.

حدث ذات صيف في القاهرة

تجري أحداث رواية "حدث ذات صيف في القاهرة"، للكاتبة المصرية ياسمين الرشيدي، الصادرة حديثا عن دار الشروق للنشر والتوزيع، في ثلاثة فصول صيفية، أحدها في منتصف الثمانينات والثاني في أواخر التسعينات، والثالث في صيف العام 2014، وذلك من منظور فتاة من مواليد نهاية سبعينات القرن الماضي.

تروي الرشيدي، باستخدام تقنية اللقطات السينمائية ونبرة هامسة ولغة سردية رشيقة قصة مختبئة في ذاكرة البطلة مذ كانت طفلة لم تتم الرابعة من عمرها بعد، كاشفة عن الأحداث والشخصيات التي كانت جزءا من نشأتها وتكوينها الثقافي والاجتماعي، فتثير الكثير من المشاعر الإنسانية المتراوحة بين الحنين والغضب تارة، والسلام والحرب تارة أخرى، والهزيمة والانتصار، والقوة والضعف تارة ثالثة. وتظهر بين ثنايا الرواية صفحات مختلفة من تاريخ مصر، حيث الحكايات والمشاهد المتلاحقة، التي تناولت فترة حكم الرئيس جمال عبدالناصر، واغتيال الرئيس محمد أنور السادات، وحكم الرئيس مبارك، ومعاناة البلد من إرهاب الجماعات الإسلامية، والدور السياسي لجماعة الإخوان المسلمين.

حفلة أوهام مفتوحة

تدور أحداث رواية "حفلة أوهام مفتوحة"، للكاتب والشاعر الكردي السوري هوشنك أوسي، الصادرة حديثا عن دار سؤال اللبنانية، حول حادثة اختفاء كاتب وشاعر بلجيكي معروف يدعى يان دو سخيبّر في ظروف غامضة، ولم يترك خلفه سوى رسالة واحدة ذكر فيها أنه سيعدم كل ما كتبه من روايات ودواوين شعر وكل ما رسمه من لوحات، حرقا في حديقة منزله الكائن بمدينة أوستند البلجيكيّة على بحر الشمال، لكنه لم ينفّذ ذلك القرار، لسبب مجهول، ثم اختفى. ولم يعثر البوليس البلجيكي على أي أثر له. ولأنه شخصية عامة شغلت حادثة اختفائه الرأي العام والصحافة والإعلام في بلجيكا. وبعد أن فشل المحقق إيريك فان مارتن في استخدام كل أساليب التحقيق الجنائي في عملية البحث والتحرّي، تأتيه فكرة اللجوء إلى قراءة روايات الكاتب المفقود، وهي ثلاث: روايتان مطبوعتان وثالثة مخطوطة، ثم قرأ دواوينه الشعرية، وعرض بعض قصائده على ناقد أدبي بلجيكي، وبعض لوحاته الأخيرة على ناقد تشكيلي، ثم استمع لآرائهم النقديّة-التحليليّة، كل ذلك بهدف محاولة توظيف الأدب والفنّ في التحقيق الجنائي، والتقاط ولو خيط يوصل إلى سبب اختفاء هذا الكاتب، ومعرفة إلى أين ذهب؟ ومن ثم يبدأ تسلسل عرض الروايات الثلاث. وتنتهي الرواية بنهاية مفتوحة، إذ لا يكتشف المحقق سبب اختفاء الكاتب، ويقدّم استقالته من العمل، ويبقى التحقيق في هذه القضية مفتوحا ومستمرّا.

من يخاف مدينة النحاس

بعد أكثر من 50 عاما قضاها الشاعر العراقي فوزي كريم في كتابة الشعر والنقد الأدبي والموسيقي والتشكيلي، ها هو يطرق باب الرواية مُقدما لنا روايته الأولى "من يخاف مدينة النحاس" وهو في سنته الثالثة والسبعين. تحكي الرواية، الصادرة مؤخرا عن منشورات المتوسط في إيطاليا، عن هوس مطاردة الذكريات المتعلقة بالكتب، هوس مدينة قرأت عنها ولم تفارق مخيلتك،

المختصر

وأنجبت في داخلك الآلاف من التصورات الغريبة عنها. بطل الرواية شاب مأسور لسحر الكتاب، بطل الرواية، خاصة الكتاب القديم. وفي إحدى المرات يقع في كتاب "مروج الذهب" للمسعودي على خبر "مدينة النحاس" في ناحية من نواحي المغرب العربي، فيؤخذ بحكاياتها الأسطورية. وفي بحثه عن هذا الخبر في نسخة محققة، موثوقة من كتاب المروج، يقاد إلى ملاحقة الكتاب، حتى في مخطوطاته في "المكتبة الوطنية" في باريس، لكنه في أكثر من مرة يجده وقد عبثت به يد جانية، فلا يُقرأ. هوية إنسانية لا تنتسب لتاريخ بعينه، إلا ما ينطوي عليه هذا التاريخ من سطوة للعقيدة الواحدة على مقدرات الإنسان الأعزل. الإنسان الأعزل هذا يجد مخرجا سحريا في الماضي، عبر الكتاب الذي ينتسب لهذا الماضي. الحاضر كتيبة مسلحة لمحق الكائن، والمستقبل بعد للزمان إيهامي. خبر "مدينة النحاس" يرد على البطل في كتاب "مروج الذهب" عرضا، وإذا به هوة فاغرة تبتلع البطل المحاصر، تلاحقه منذ ذلك اليوم، داخل حلته وفي منفاه. المأزق تاريخي وميتافيزيقي في آن.

الإمام الغجري

يسرد الكاتب السوداني عماد البليك في روايته الثامنة "الإمام الغجري"، الصادرة مؤخرا عن دار أطلس للنشر في القاهرة، قصة متخيلة لواحد من أئمة البلاد يجمع بين العمل السياسي والزعامة الدينية، وقد اختفى عن الحياة الاجتماعية والعامة عندما بلغ سن الـ32 من عمره، في حادثة شكلت لغزا لنصف قرن من الزمان، إلى أن كشف عنها صحافي في ملف مثير للجدل، وانتهت قصة الصحافي بمقتله، حيث أصبح هذا الملف مصدرا للصراع بين العديد من الجهات في البلاد.

وتتجلى من خلال ملف الصحافي القتيل حقائق خطيرة تتعلق بنسب الإمام وعائلته وسلوك «سفيان النصري» ومعتقده ونشاطه السياسي والتجاري وحتى حياته الخاصة غير تلك الظاهرة للناس، كما يظهر شخصية متنازعة الأهواء والأفكار بما في ذلك الطابع البوذي في فكره، بلمحة سودانية صوفية.

تكشف الرواية عن فكرة المخلص الذي ينتظره الكثيرون، في حين أنه اختار حياة أخرى تخصه بعيدا عن كل التوقعات، وتشير إلى التشظي الذي يكمن في الذات الإنسانية بشكل عام بغض النظر عن موقع الشخص ونفوذه. وتطرح العديد من الأسئلة الصعبة المتعلقة بالواقع السياسي والاجتماعي، وتشكك في أصالة اللوحة التاريخية التي رسمها البعض لنفسه وبعائلته، وتخلخل المسامير التي دُقّت لتثبيتها في عقول البسطاء.

بعد الحياة بخطوة

يكتب الأردني يحيى القيسي في روايته الجديدة "بعد الحياة بخطوة"، الصادرة حديثا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عوالم صوفية روحانية تثير لدى القارئ رغبة في تأمل العالم من حوله والمغزى من الحياة.

وبجرأة شديدة تعالج الرواية حقيقة الموت التي تؤرق البشر جميعا، ويظهر فيها بطلها وقد طرح المؤلف أمامه خيارات أخرى بعد الموت، مقترحا عليه مواصلة حياته بشكل آخر في عالم مختلف بكل تفاصيله.

توجه الرواية رسالة مباشرة للقارئ مفادها أن "الموت ليس نهاية كما هو متداول"، بل "هناك بعد الحياة خطوة"، وهي بداية لحياة جديدة موازية للحياة الأرضية السابقة، وحافلة بالعمل من أجل الترقي لما هو أفضل لعوالم أخرى قادمة، بينما تنتظر أرض أخرى تسمى "الحضيض" أولئك الذين فشلوا على الأرض بسبب أخلاقهم وجرائمهم وطاقاتهم السلبية، وهي حياة قاسية، لا تليق حتى بالحيوانات.

تبدأ رحلة بطل الرواية بعد دخوله في غيبوبة نحو شهر من الزمان، إذ يُترك جسده المادي على سرير المستشفى، ويغادر بوعيه الحاد، أو جسده الأثيري، إلى عوالم جديدة ضمن معراج ذاتي يقوده إلى مقابلة من سبقه في الرحيل أو في الموت، وهناك تُعرض حياته السابقة أمامه كاملة ليعرف أين أصاب وأين أخطأ في رحلته الأرضية، ويصف بالتفصيل الحياة "الفردوسية" التي يعيشها من يستحقها هناك من الأرواح الراقية، وكيفية مواصلتهم أعمالهم الأرضية السابقة بصورة أخرى مختلفة عن المقاربة المعهودة في المرويات التراثية أو الدينية.

طريق الحوت

تتناول رواية الكاتب اليمني مروان الغفوري "طريق الحوت"، الصادرة حديثا عن دار أزمنة في عمّان، قصة البعثة الدنماركية التي قام بها العالم الشهير نيبور، مع أربعة علماء أوروبيين، إلى اليمن بين عامي (1761 - 1767) بأوامر من الملك فردريك الخامس، والتي كتب عنها توركيل هانسن في كتابه "من كوبنهاغن إلى صنعاء".

كان للرحلة، التي جهزها ملك الدنمارك فردريك الخامس هدفان: أولهما علمي، والآخر محاولة تفسير نصوص العهد القديم، وهدف الرحلة عند الغفوري ذو بعد ديني وأسطوري وميتافيزيقي، بل إن الرواية كلها تدور في أجواء أسطورية، يتداخل فيها الواقع والخيال.

تفتتح الرواية مدخلها بجملة من سفر الخروج "وقال الرب لموسى مد يديك إلى السماء فمد يديه، وكان هناك ظلام دامس غطى أرض مصر لثلاثة أيام" لتشير بوضوح إلى أحد أهداف البعثة، وهي الوقوف على أسرار الشرق، مهبط النبوات والكتب المقدسة. وتُعد الأساطير في هذه الرواية حجر الزاوية، حيث لا تكتفي باشتمال الأساطير الدينية، بل تعدتها إلى أساطير قديمة تفسر عذوبة النبيذ الإسكندنافية، "نبيذ الحكمة والشعر".



ضياء العزاوي

عام الفزوع 4681

استوحى الباحث والروائي التونسي حسنين بن عمو أحدث رواياته "عام الفزوع 1864"، الصادرة مؤخرا عن دار نقوش عربية، من حقبة تاريخية تناولتها الكثير من الدراسات، وتناقلها الرواة جيلا بعد جيل، لكنه أعاد بناءها على نحو تخييلي تمتزج فيه جمالية السرد الروائي بشغف الغوص في التاريخ، مقتفيا رحلة الإنسان بين الأمل والخيبة بحثا عن التحرر من الاستبداد. وقد أعاد بن عمو إحياء شخصيات تاريخية واقعية، وخلق شخصيات خيالية ليحبك بأسلوب بديع أحداث الرواية، ويجعل القارئ ينغمس فيها بشغف لملاحقة تفاصيل دقيقة للوضع الاجتماعي والاقتصادي والعلاقات التي تربط المجتمع التونسي في القرن التاسع عشر.

تسرد الرواية أحداث هذا العام الفارق في تاريخ تونس، الذي شهد "ثورة العربان" ضد الباي، نتيجة التعسف الجبائي الذي فرضه على أهالي المملكة، ثم قمع هذه الثورة، وما تلا ذلك من نتائج كارثية كان لها تأثير في ما بعد على احتلال تونس من قبل الفرنسيين. ويرصد الكاتب بدقّة كبيرة جميع المراحل التي مهّدت لحصول الثورة، وأسباب إجهاضها وتفريق شمل الثوار، قبل أن يستعرض فنون التشفّي والانتقام التي سلّطها الباي على الثوار المستسلمين الذين طلبوا منه الأمان. ولم يفت الكاتب أن يعرّج على الدور الذي لعبه القناصل الأجانب خلال هذه الفترة عبر التدخّل المباشر في شؤون البلاد والتأثير على الصادق باي وحكومته.

أرجوحة بلاء

تكشف رواية "أرجوحة بلاء"، للكاتب الفلسطيني سعيد الشيخ، الصادرة مؤخرا عن منشورات ألوان عربية في السويد، عن عالم مليء بالقسوة والحرمان والفقد والتشتت والضياع. وتصلح أي قرية أو مدينة في الجغرافيا العربية لأن تكون مسرحا لأحداثها خلال الأعوام الممتدة من الخمسينات إلى السبعينات من القرن الماضي. إنها سردية فجائعية لا تنزاح عن خيط عريض من بلاء يلف حياة زوجين شابين (حميد وريما)، أحبا بعضهما وهما في دروب القرية منذ طفولتهما الناضجة، ليصطدما بالمجتمع البطريركي الذي يأخذ زمام النظام الخالي من أي منطق، إضافة إلى خلافات الأهل ومسلسل الثأر الذي يربطهما، لكنهما في النهاية يتزوجان بعد أن يشرفا على الموت، من دون موافقة الأهل الذين يجدون أنفسهم في حلّ من تطبيق العادات والتقاليد المتبعة في طقوس الزواج، ويتم نفيهما إلى المدينة ومقاطعتهما، وسط إعلاء خطاب الفضيلة، لكن على أرض الواقع ما من فضيلة يمكن تلمسها، حيث الفساد يستشري، والويل لمن يخرج عن طاعة أولياء الأمر. وبعد عدة سنوات تصدم الزوجين فاجعة أخرى هي عدم الإنجاب، دون أن يكون هناك سبب واضح. وهنا تتطور أحداث الرواية بالمزيد من مسلسل الخسارات، لتفرض السوداوية نفسها على مجريات الأحداث الآخذة منحى من الضربات في حياة الزوجين، حتى يقوم السؤال بصوت عال مرة، ومرة أخرى داخل النفس "لماذا نحن وحدنا في هذا البلاء؟" ■

كاتب من العراق مقيم في عمّان

عبدالقادر الجموسي

هايكو عربي
مجاورة الآخر

بين الشعر والفكر والترجمة والنقد تنوس تجربة الشاعر والناقد المغربي عبدالقادر الجموسي، وهي تجربة تميزها علاقة بالأمكنة لا تستقر على حال، وبالثقافات الأخرى لا تهدأ. فالجموسي سافر في جغرافيات أوروبية وآسيوية، وأقام بفعل عمله في السلك الدبلوماسي لسنوات طويلة في هولندا وبريطانيا وأستراليا واليابان، احتك بالثقافات وتواصل مع أدبائها ومفكريها، وهو ما انعكس على نشاطه الإبداعي والفكري. فأصدر العديد من الأعمال الشعرية والنقدية والترجمات التي عكست طبيعة اهتمامه وانشغالاته خلال إقامته في ظهراني الآخر. فارتبط كتابه "حياة سبينوزا، من الطائفة إلى الدولة" بالتجربة الهولندية، كمحاولة لفهم مرتكزات الدولة الديمقراطية الحديثة من منظور فلسفي. وارتبطت ترجمته لـ"رباعيات أربع" لتوماس إليوت بلندن، التي يصفها بمدينة المفارقات المستعصية، فيما ارتبط ديوانه "أرض الكنغر" بأستراليا ومحاولة فهم ثقافة الأبوريجين التي تعرضت للإبادة من طرف الرجل الأبيض. وارتبطت ترجماته ومؤلفاته حول "شعر الهايكو" بتجربته اليابانية، ويعتبره الجموسي درة أدب بلاد الشمس المشرقة والمعبر الأصيل عن ثقافتها.
من طوكيو حيث يقيم اليوم الشاعر والناقد المغربي كان هذا الحوار المعمق معه، وتركز خصوصاً حول شعر الهايكو وطبيعة انشغاله به.

قلم التحرير

الجديد: بداية يهمنا أن نسأل حول الكيفية التي توفق فيها بين نشاطك الإبداعي والنقدي وحركتك الدؤوبة في المدار الثقافي الذي تتحرك فيه في اليابان، وبين عملك في السلك الدبلوماسي؟

الجموسي: الكتابة هي شاغلي الأساس. هي فعالية يومية ومكوّن أساسي في شخصيتي وتطلّعاتي. لعلها الناظم لما أحاول اجتراحه، في تعدّده، كإسهام في ثقافتي المغربية والعربية عامة استلهاما وإغناء. لذا أعتبر نفسي كاتبا دون تحديد بصفة شاعر أو ناقد أو مترجم. ما يحدد جنس الكتابة عندي هو جدوى الفكرة وطبيعة الرسالة الإنسانية التي تحملها هذه الفكرة. بعد ذلك يتم البحث عن الشكل الأمثل، بالنسبة لي، لتوصيل الفكرة سواء شعرا أو نثرا، أدبا أو فكرا. وراء كل هذا يحضر إيمان قويّ بجدوى ومسؤولية الكتابة والأدب في صوغ الوجدان الإنساني وتهذيب الذات والمجتمع والارتقاء بالذوق العام. بالفكر المستنير والأدب الجميل تتميّز الشعوب وتنتج فضاءها المدني السليم والمتسامح مع العالم.

في ما يتعلق بالشق الثاني من السؤال، لا أجد في الأمر أي تناقض. بل تفاعل مخصب بين الكتابة والدبلوماسية. ومن خلال كليهما أحاول، قدر المستطاع، أن أقدم أجمل ما تتميز به ثقافتي الوطنية والعربية وأن أستفيد من عطاءات الثقافات الأخرى وتحويلها إلى طاقة خلاقة. وفي هذا الصدد، يجدر الذكر بأن هذه الدينامية المزدوجة، دينامية الأخذ والعطاء، تحتاج مشاريع وجهودا فكرية جماعية لتحويل الفكر والجمال إلى طاقات إيجابية للذات في صلاتها بالآخر المختلف المغاير.

الثقافة والمكان

الجديد: ما الذي أتاحه لك عملك في السلك الدبلوماسي واحتكاكك بثقافات مختلفة، بدءاً من هولندا فبريطانيا، فأستراليا، فاليابان أخيراً.. ما هي الميزات الأساسية التي ميزت حياتك وتطلعاتك الثقافية خلال هذه المنعطفات، وما الآثار التي تركتها في الشخص والنص؟

الجموسي: الإقامة في بلد أجنبي تتيح إمكانية فهم واستيعاب الغير. الزمن مهم للإحاطة بالمظاهر المختلفة للثقافة، وأبعادها. والعمل الدبلوماسي يوفر عامل الزمن كما يفتح آفاقا رحبة للتواصل مع ثقافة البلاد المستقبلة بنوع من الهدوء والعمق والسعة بما يتيح النفاذ إلى ما وراء الصورة (الصورة السياحية والدعائية) وتجاوز مرحلة

بعض الأعمال التي حققها وترجمها الكاتب







الذوق العام أو الصدمة الثقافية، إلى طور الاستكشاف واختبار مدى مطابقة الصورة للواقع ومن ثمّ امتلاك آليات أفضل لبلورة صورة أكثر موضوعية وفهما لثقافة الآخر. دون هذه المغامرة الفكرية لا نستطيع حقيقة تشكيل صورة واضحة عن ثقافة الغير بأبعادها المتعددة والمعقّدة التي يتداخل فيها التاريخ والمؤسسات والأحكام المسبقة والصورة الموضبة، ناهيك عن حجب المعرفة الأخرى، الأيديولوجية والفلسفية والسياسية، التي تؤطر عادة تصوراتنا ورؤيتنا للعالم الذي من حولنا.

فضلا عن معرفة العوالم الجديدة، تعلمنا هذه الكشوفات نسبية القيم وأهمية احترام الآخر، كما هو، مهما بدا غريبا ومغايرا لنا في سلوكه وعاداته ورؤيته للوجود والطبيعة وغايات الإنسان. إن السفر والإقامة في جوار الآخر أو معه هي التي تخلق حالة التعايش وتحقق درجات متفاوتة من المثاقفة بوصفها فعالية تتم من خلالها هجرة الأفكار والأشكال والخبرات من وسط ثقافي إلى آخر ومن مدار حضاري إلى آخر.

والدبلوماسية تمنح أيضا فرصة لاكتشاف العالم والحضور في العالم. فإذا كانت الدبلوماسية هي فن التفاوض بامتياز، فإن الكتابة والإبداع هما أيضا نوع من المفاوضة، مع الآخر: مفاوضة الصورة والرؤية معا. مفاوضة يؤطرها نزوع إلى التعارف والمثاقفة كفعالية تقوم على الاعتراف بعطاءات الآخر واحترامها والسعي إلى استدماج الكوني منها، قيما أو جماليات أو تقنية، ضمن أنساغ الذات المتجددة.

بهذا النوع من الفضول من الأكيد أن تترك التجربة آثارا في الفكر والنص معا، آثارا تتخذ أحيانا شكل صدمات ثقافية تربك سلم القيم، لكنها تغني التجربة بحيث تقدم لك صيغا جديدة للتعبير، ومنظورا للحياة والفن مغايرا لمعهودك. وكلما كان الاشتباك أعمق مع ثقافة الغير وجمالياته، كلما تبدلت حساسية التلقي، وطرائق الإبداع. هذا ما يحدث لي في المرحلة اليابانية التي استغرقت، حتى الآن، أربع سنوات من المعايشة والقراءة والتجريب والتفاعل. أعتقد أنني لست القارئ نفسه، ولا الكاتب نفسه الذي كنته من قبل سواء من حيث اختيار الموضوعات، والأشكال وطرائق التعبير عنها أو الرؤية المحددة لها. التجربة الحقيقية هي التي تحقق لك حدا من الانزياح في الأطر والمرجعيات والذوق والرؤية.

> إذا كانت الدبلوماسية هي فن التفاوض بامتياز، فإن الكتابة والإبداع هما أيضا نوع من المفاوضة، مع الآخر: مفاوضة الصورة والرؤية معا. مفاوضة يؤطرها نزوع إلى التعارف والمثاقفة كفعالية تقوم على الاعتراف بعطاءات الآخر

لقد ارتبطت الكتابة لديّ بالأمكنة كحامل لروح المجتمعات وصوت ثقافتها. وهي تتحول بتحولات المدن. هكذا ارتبط كتاب "حياة سبينوزا، من الطائفة إلى الدولة" بالتجربة الهولندية، كمحاولة لفهم مرتكزات الدولة الديمقراطية الحديثة من منظور فلسفي. وهكذا ارتبطت ترجمتي "رباعيات أربع" لتوماس إليوت بلندن، مدينة المفارقات المستعصية. فيما ارتبط ديوان "أرض الكنغر" بأستراليا ومحاولة فهم ثقافة الأبوريجين التي تعرضت للإبادة من طرف الرجل الأبيض. ومع ذلك فهي تحيا. كما ارتبط "شعر الهايكو" لديّ بالتجربة اليابانية. فهو درة أدب بلاد الشمس المشرقة والمعبّر الأصيل عن ثقافتها. ولا أنسى منجزي عن الكاتب المغربي الكبير، "حلقة أدباء القنيطرة في مرآة زفزاف" تعبيرا عن انتمائي إلى فضاء هذه المدينة وشخوصها ومبدعيها. ومحاولة للإنصات لصوتها الجماعي وحلمها الجماعي من خلال أدبائها. ففي الأدب تكون صورة وثقافة المجتمع عاريتين وعفويتين بلا زخرف أو ادعاء.

ترجمة إليوت: ضوء القصيدة

الجديد: ترجمت رباعيات أربع لتوماس إليوت، ما الذي حملك على اختيار هذا النص تحديداً لترجمته إلى العربية، علما أن هناك ترجمة سابقة له على يد الشاعر توفيق صايغ؟

الجموسي: عندما ذهبت إلى لندن للعمل هناك كمستشار إعلامي لم أحمل معي سوى كتابا واحدا كان عبارة عن نسخة من ترجمة "رباعيات أربع" لتوماس إليوت من إنجاز الشاعر توفيق صايغ. لكنني لم أقترب منها إلا بعد مواجهة مع عبارة محرضة لإليوت كانت مكتوبة في نفق محطة قطار بيكاديلي سيركس تقول "إن الجنس البشري لا يقوى على تحمل قدر كبير من الواقع". وهي من صنف العبارات التي تحفر مجرى خاصا في الذات، وتدفع الكائن إلى التأمل واستغوار عتمات نفسه. ولما دخلت غرفة مسكني انهمكت في قراءة ترجمة توفيق صايغ للرباعيات الأربع، واكتشفت أن العبارة موجودة في هذا النص. هكذا بدأ الاشتباك مع نص إليوت. في بعض مواطن النص المترجم كنتُ أجدُ صعوبة في استشفاف ضوء القصيدة. كان نصّا بقدر ما يتوهّج في مقاطع منه، بقدر ما يخبو ذلك الوميض في بعض أقسامه. ما دفعني إلى شراء نسخة أصلية بالإنكليزية، فبدأت مغامرة ترجمة آخر ما كتبه إليوت شعرا، وسكب فيه جماع خبرته الشعرية بهدف تحقيق أقصى درجات الصفاء في اللغة، ذاك المرتقى الذي تلامس فيه لغة الإنسان تخوم الموسيقى المسكونة بالضوء والصمت.

> ترجمة "رباعيات أربع" لتوماس إليوت من إنجاز الشاعر توفيق صايغ. لكنني لم أقترب منها إلا بعد مواجهة مع عبارة محرضة لإليوت كانت مكتوبة في نفق محطة قطار بيكاديلي سيركس تقول "إن الجنس البشري لا يقوى على تحمل قدر كبير من الواقع

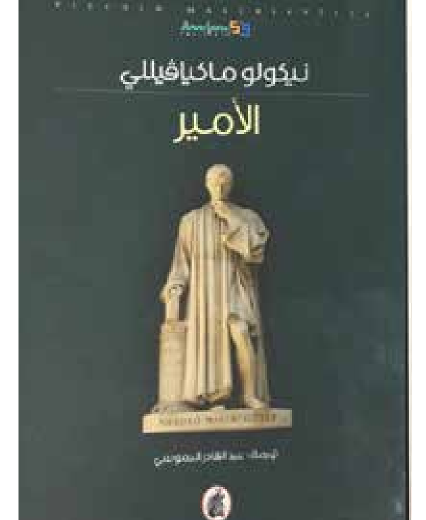
هذا الإغراء أو الغواية التي قدح شرارتها توفيق صايغ، هو الذي دفعني إلى إعادة الترجمة، وكأنني أريد القبض على معناي الخاص للنص وللمكان (إنكلترا) الذي كنتُ وافدا جديدا عليه. أي تحويل التجربة إلى معنى. وبدافع تقديم نص أكثر تواصلية وإمتاعا مع ذائقة وحساسية القارئ الجديد، انخرطت في عمل الترجمة. لعل ما يميّز ترجمتي أنها كانت قريبة إلى مناخ القصيدة وبيئتها وعوالمها. لقد ساعد هذا التماس المباشر مع المكان واللغة والثقافة على استشفاف جوانب من قصيدة إليوت بشكل مغاير عن ترجمة الشاعر المبدع توفيق صايغ التي أنجزت من بعيد. في سياق مختلف منذ عقود من الزمن. والزمن كما تعلم نحات ماهر ينحت الذائقة والحساسية جيلا بعد جيل. لذلك نحتاج إعادة ترجمة أمهات الكتب أو الكلاسيكيات كل عشر سنوات على الأقل. خصوصا في عصرنا المتسارع في تحولاته وتبدلاته الجذرية. لقد ترجمت رباعيات إليوت ليقرأها جيل جديد بلغة جديدة.

الجديد: لديك اهتمام استثنائي بشعر الهايكو. وفي العام 2016، نظمت، انطلاقا من إقامتك في اليابان، ندوة كبرى عربية -يابانية لشعر الهايكو تخلّلتها عشرة إصدارات بمثابة مختارات ودراسات وترجمات من الهايكو الياباني والعربي والعالمي، وقد صدرت هذه النصوص باللغات العربية واليابانية.. هل لك أن تنير لنا هذه التجربة؟

مغامرة الهايكو

الجموسي: أشتغل منذ سنة 2014، تاريخ انتقالي إلى اليابان، على مشروع يتوخّى بيان وتحديد سمات "شعر الهايكو"، الياباني الذي بات تدريجيا مكوّنا من مكوّنات المشهد الشعري العربي اليوم.

في عام 2015 قدّمت محاضرة باللغة الإنكليزية في جامعة ميجي بعنوان "هل الهايكو العربي ممكن؟" وذلك ضمن فعاليات "مؤتمر الهايكو العالمي" الذي شارك فيه شعراء من جهات العالم الأربع، وصدف أنني كنت العربي الوحيد. وفي نفس العام، ولاختبار الخلاصات التي







وصلت إليها، نظمت "ندوة الهايكو العربي الأولى" دعوت إليها شعراء ومفكرين مغاربة مع مساهمات من شعراء هايكو عرب ويابانيين. وكان موضوعها "المثاقفة العربية اليابانية". احتضنها "مركز تواصل الثقافات" بالرباط يوم 9 يوليو 2015. لعلها الأولى من نوعها في عالمنا العربي. وفي عام 2016، نظمت الندوة الثانية بمدينة وجدة دعوت إليها شعراء من المغرب واليابان وبلغاريا والدنمارك وإيطاليا وتونس والجزائر والعراق. احتضنتها "جمعية الموكب الأدبي" بوجدة. توجت بإصدار عشرة منجزات في شعر الهايكو ترجمة وإبداعا وقراءة. لكن الأهم، بالنسبة لي، وفي سياق سؤالك هو إصداري "أنطولوجيا الهايكو العربي، الحقل والمدار" من 446 صفحة عرّفت فيها بعمل 80 شاعراً وشاعرة ومترجماً ومترجمة وناقداً وناقدة من العالم العربي الذين ارتادوا أو جرّبوا الكتابة على طريقة الهايكو تجريبا وإبداعا وترجمة.. قدّمت فيها أكثر من ألف قصيدة عربية وعالمية. اعتمدت في بناء الأنطولوجيا مفهومي "المدار" و"الحقل" لتشكيل متن موثق. وقد تبيّن لي في هذا الطور أن الشعراء العرب تفاعلوا مع "شعر الهايكو"، كاقتراح جمالي جديد، بشكل منتظم منذ ستينات القرن العشرين.

من خلاصات هذا العمل الأركيولوجي، يمكن التأكيد على ما يلي:

أولا: عرف ديوان العرب أطوارا من النشوء والتبلور والركود والتجدد. وعلى مدى تاريخه الطويل، دأب الشعراء على مد القصيدة بأنساغ وروافد جديدة وفتحها إلى طرائق تعبير مختلفة، بأشكال ومضامين وإيقاعات تلائم رهانات كل مرحلة. ضمن هذه السيرورة من المراجعات، شكّلت الحداثة أفقا لبلورة "بلاغة جديدة"، نجمت عنها قصيدة التفعيلة والشعر الحر وقصيدة النثر التي استطاعت، على مدى عقود من الزمن، أن تترسّخ في أرض الشعر وتقدّم منجزها كأفق أو بديل لجماليات القصيدة العربية الكلاسيكية.

ثانيا: تمر "الشعرية العربية" اليوم بمنعطف جديد بسبب متغيرات الواقع الكبرى، وتبدل الذائقة الأدبية، وضمور التصديق بجدوى الشعر، وضعف حضوره ضمن أولويات المؤسسة الثقافية. ولتجديد صلات الشعر بواقعه واستعادة وضعه الاعتباري ضمن أنماط التعبير الأدبية الأخرى، يخوض الشعراء العرب، على مختلف مرجعياتهم الفكرية وحساسياتهم الفنية، أشكالا من التجريب والمثاقفة مع شعريات العالم مستلهمين بعض أنماطها وأساليبها.

يشكل شعر الهايكو، الياباني النشأة والعالمي الانتشار، ظاهرة لافتة للنظر في مشهدنا الشعري العربي الآن. يكتب في مداره، أو على منواله، العديد من شعراء القصيدة المعاصرة، فيما يتداوله اليوم، كتابة ودرسا، جيل جديد من المبدعين والمترجمين والنقاد

ثالثا: يشكل شعر الهايكو، الياباني النشأة والعالمي الانتشار، ظاهرة لافتة للنظر في مشهدنا الشعري العربي الآن. يكتب في مداره، أو على منواله، العديد من شعراء القصيدة المعاصرة، فيما يتداوله اليوم، كتابة ودرسا، جيل جديد من المبدعين والمترجمين والنقاد بمستويات متفاوتة من الاهتمام والدقة والعمق.

رابعا: ابتدأ التوجه عربيا نحو اليابان مدفوعا بهاجس التعرف على النهضة اليابانية التي دشنها الإمبراطور ميجي ومعرفة أسبابها. ثم اتسعت دائرة الانتباه لتشمل عدة مجالات علمية وفكرية وأدبية. وقد شكّل شعر الهايكو، بالمقارنة مع الرواية والمسرح والموسيقى، أحد أهم مفاصل الثقافة اليابانية التي شدّت اهتمام الشعراء العرب بشكل منتظم ومتواصل إلى اليوم.



خامسا: بدأت الإرهاصات الأولى منذ سنوات الستينات من القرن العشرين، بحيث تناولت بعض المقالات تاريخ الأدب الياباني، ثم بعد ذلك فن الشعر وتحديدا شعر الهايكو. ولعل لجوء الشعراء العرب في هذه الفترة لتجريب منجزات الحداثة الشعرية الغربية كان له بالغ الأثر في شدّ الانتباه إلى الهايكو الذي أصبح آنذاك مكوّنا أساسيا من مكوّنات المشهد الشعري في أميركا وأوروبا.

سادسا: في سنوات السبعينات وعبر الوسيط اللغوي الإنكليزي والفرنسي، بدأت تنشط عملية ترجمة الأشعار اليابانية. إلا أن نمط الهايكو ظل يحظى باهتمام متزايد من طرف الكتّاب والدارسين والمترجمين بوجه خاص. ولم يلتحق شعراء العرب بهذه الدينامية إلا في الثمانينات من القرن الماضي مع ظهور مجلّات أدبية تعنى بالحداثة الشعرية الغربية والآداب الأجنبية. وقد شهدت نفس الفترة أولى المحاولات لكتابة نصوص شعرية على طريقة الهايكو بمضامين عربية. وفي عقد التسعينات، أخذت عملية المثاقفة تعرف نضجا متزايدا، حيث اتسع الاهتمام ليشمل السياقات الثقافية والروحية التي نشأ وتطور فيها شعر الهايكو. كما نشطت حركة محدودة لنقل الكتب النقدية والنظرية إلى اللغة العربية عبر اللغتين الإنكليزية والفرنسية. كما انطلقت المحاولات الأولى لترجمة الشعر ومتون الثقافة عن الأصل الياباني. ما شكّل تحوّلا ملحوظا في مسار تمثّل الشعر الياباني المعاصر لدى الشعراء العرب.

في عقد التسعينات، أخذت عملية المثاقفة تعرف نضجا متزايدا، حيث اتسع الاهتمام ليشمل السياقات الثقافية والروحية التي نشأ وتطور فيها شعر الهايكو. كما نشطت حركة محدودة لنقل الكتب النقدية والنظرية إلى اللغة العربية عبر اللغتين الإنكليزية والفرنسية

سابعا: في العقد الثاني من الألفية الثالثة، أصبح التفاعل مع شعر الهايكو يأخذ مسارات متشعبة، قراءة وترجمة وإبداعا ونقدا. وأصبح شاغل الشعراء بالهايكو مسكونا بهاجس البحث عن لغة شعرية مغايرة يشتغلون بها للتعبير عن حساسيتهم ورؤيتهم الجديدة للعالم.

ثامنا: يشكّل "الهايكو العربي" اليوم أكثر من فضاء افتراضي للتجريب، وأكثر من حقل إبداعي للمغامرة. إنه "قصيدة" لها مرجعيتها الثقافية، تكتب بمختلف لغات الأرض وفي مختلف المدارات الشعرية في العالم. وهو "موجة عمق" قيد التبلور يساهم في صوغها اليوم جيل ناهض من الشعراء والشاعرات والمترجمين والمترجمات على مدى ربوع العالم العربي وخارجه. وهو أيضا "تقنية شغب" تكشف عن وضع ثقافة على حافة السؤال. تقنية تحرك أسئلة اللحظة التاريخية المسائلة لمسلمات طبع ثقافي ووعي جمالي يعيشان على إيقاع أزمة واقع وتعبير.

الحرية والنظام

الجديد: ما أسلفت فيه يعطي تصوراً ممتازاً عن ظروف وصول موجة الهايكو إلى الثقافة العربية. في ما يتعلق بشعر الهايكو الذي يكتبه العرب، نحن نعرف أن الهايكو نظام شعري في لغته اليابانية، ولتقطيعه وصيغه وموضوعاته وتطلعات شاعره صلة عميقة ووشائج تتصل بالحياة والطبيعة والطقوس اليابانية. وهو، كما نعرف، يقوم على نظام فني صارم، كما هو الحال بالنسبة إلى النظام الصارم للقصيدة العربية التقليدية. السؤال هو: ما الذي يحمل شاعراً عربيا هجر النظام العروضي التقليدي في ثقافته وتبنّى لغة وأساليب تحرره من الضوابط الصارمة لهذا النظام، على تبنّي نظام تقليدي آخر في ثقافة أخرى؟

الجموسي: لعل الهايكو أشهر أشكال التعبير الشعرية اليابانية في العالم. لكنه ليس الشكل الشعري الوحيد الذي أنتجته الثقافة اليابانية. صحيح ان القصيدة -

الهايكو تغذّت من تاريخ شعري عريق وهي تحمل تاريخا من الانضباط الروحي والإيقاعي واللغوي. لكنها، وَيَا للمفارقة، لم تتبلور بلوازمها الشكلية المتعارف عليها اليوم إلا بعد اشتغال طويل على فن القول ومراجعات كثيرة وجذرية أحيانا اجترحتها أجيال من الشعراء والنقاد على مدى قرون متتالية. كانت أهمها اجتهادات شيكي ماساوكا، أحد شعراء ميجي، نهاية القرن 19، الذي منح هذا الشعر اسمه ورسم له أفقه كفن من الشعر الحديث الموازي والمجاور للتشكيل والتصوير وفنون السرد الحديثة.

منذ مقترح شيكي المجدد، عرف الهايكو تطوّرا كبيرا واندمج مع متغيّرات الحياة اليابانية، الفكرية والأدبية وحتى السياسية، لينتج نصا متعددا ومتحررا إلى أبعد الحدود. نفس المغامرة أجدها في تجربة الشعر العربي الحديث، مع وجود الفارق طبعا. لقد قدّم شعراؤنا الروّاد جهودا رائعة في تجديد القصيدة العروضية، فتم الانتقال إلى قصيدة التفعيلة، والشعر الحر، وقصيدة النثر، ناهيك عن أشكال من التجريب الذي يزاوج الشعر بالنثر. دعني أقول لك بأن مغامرة التحديث في شعريتنا العربية كانت أكثر جرأة وجسارة من نظيرتها اليابانية. لكن كلاهما يلتقيان عند هاجس التحديث، والتحرر من الأشكال التقليدية التي لم تعد قادرة على نقل صبوات الذات والتعبير عن رؤى العالم المتجدد.

من هذا المنظور، لا أعتقد أن الشاعر العربي يطلق تقليدا ليعتنق آخر، من خلال تقدمه تجاه الهايكو. بالعكس فهو اختار مدخلا آخر من مداخل التجديد الشعري التي استفاد منها معظم شعراء العالم الغربي والآسيوي الحديثين والمعاصرين من عزرا باوند، أكبر مجددي الشعر الأميركي، مرورا بجاك كرواك وبورخيس وبول كلوديل وجورج سيفيريس وتوماس ترانسترومر. وفي عالمنا العربي، هناك كوكبة من الشعراء الذين استلهموا الهايكو أذكر منهم فؤاد رفقة، وديع سعادة، شاكر مطلق، عدنان بغجاتي، عبدالكبير الخطيبي، محمد الأسعد، إدريس عيسى، عبدالكريم كاصد، أمجد ناصر، وعبداللطيف حسين. وغيرهم من صنّاع الحداثة الشعرية على مدى ربوع العالم العربي.

إن استلهام شعر الهايكو لا يمنع شاعرا عربيا من أن يجد لنفسه أسلوبه الخاص وطريقة معالجة مبتكرة، حتى داخل النوع نفسه، لأن الهايكو بدوره تطوّر وتبدّل باستمرار من طرف أهله.

بل وعلى العكس مما يظنه ويتوقّعه البعض ممن يخافون على حفنة الرماد في يدهم، يمكن للحظة الهايكو، في احتفائها بالجوهر الشعري، أن تشكّل رافدا أساسا في مسار تطوير القصيدة العربية. ويمكن لشعر "الهايكو العربي" أن يمثّل أفقا لاختبار القصيدة وتطوير آليات كتابتها. وهو ما قد يشكّل حافزا في اتجاه "كثافة جديدة" تستلهم الخبرات الشعرية المتواصلة، كما تفتح محفل القصيدة على شلالات المستقبل الضاجة والهامسة.

صحيح ان القصيدة - الهايكو تغذّت من تاريخ شعري عريق وهي تحمل تاريخا من الانضباط الروحي والإيقاعي واللغوي. لكنها، وَيَا للمفارقة، لم تتبلور بلوازمها الشكلية المتعارف عليها اليوم إلا بعد اشتغال طويل على فن القول

يعلمنا الهايكو أن الشعر متعدّد، وجوهره في هذا التعدد نفسه. إنه اجتراح الانزياح عن القاعدة. الخرق الواعد للنمط. احتفاء بالمدهش والمختلف والبسيط. فنحن في المحصلة النهائية، لا نكتب الشعر لأنه هايكو، وإنما نكتب الهايكو لأنه شعر.

البيت الواحد

الجديد: قصيدة البيت الواحد في الثقافة الشعرية العربية يمكن أن تتناظر مع فن الهايكو، من حيث تمتعها بالكثافة والإيجاز والصورة أحياناً. هل يمكن أن تشكّل هذه المقارنة موضوعا من نوع ما للشاعر العربي؟

الجموسي: كلاسيكيا، الهايكو هو قصيدة بيت واحد بامتياز. يتألف من سبعة عشر مقطعا صوتيا موزعة على ثلاثة أشطر، تلفظ في مدة نفس واحد، يقدّم صورة شعرية مركزة تستلهم من عناصر الطبيعة، بلغة موحية خالية من المحسنات اللغوية الباذخة والمشاعر المحتدمة. تبتعد القصيدة - الهايكو، قدر الإمكان، عن تضخيم الذات وتذويت العالم. وتميل أكثر الى تصوير المرئي العابر والتقاط أرهف الأحاسيس الإنسانية. بنوع يبعث على البهجة وانشراح النفس على العالم.

الهايكو عودة بحر الشعر إلى جماليات بيت الشعر الواحد حيث تنبثق اللغة في لحظة بكارة. وتستعيد الكلمات سحرها من حيث تمتح طاقتها الحيوية ولغزها الأول.

يمكن أن تشكل "لحظة الهايكو"، إذا جاز التعبير، تحوّلا نوعيا في طريقة تمثّل الشعر وطرق كتابته. بحيث تعيد الشعر إلى مبتدئه. إلى حمضه النووي الأول (فلسفة وجماليات البيت الأول)، إلى سحر الحرف وجرسه، إلى موسيقى الكلمة وطاقتها الدلالية والإيحائية معا. وخصوصا إلى إعادة ربط الكائن عضويا بمصدر إلهامه الأول: الطبيعة حيث يتهجّى الأسماء في انبثاقها الأول، ويصبح



للأسماء نفسها طعم الدهشة، دهشة اكتشاف العالم من منظور جديد.

يمكن للهايكو أن يمثل أساسا لبداية جديدة بين بدايات عديدة يمكن اقتراحها للقصيدة العربية، حافزا للاشتغال على بلاغة جديدة تتغذّى من تراكم الخبرات الشعرية وفي نفس الآن تفتح على المستقبل. يصبح ذلك في عداد الممكن إذا استطاع شعراء الهايكو العرب مفاوضة الممكن الجمالي من مخاضات اللحظة التاريخية الراهنة المتوترة بوعي إمكاناتها. ومن ثمة صوغ "حقل" و"مدار" جديدين لشكل أدبي يمكن أن تنكتب فيه القصيدة العربية. يصبح الهايكو في هذه الحالة لحظة جمالية جديدة ومشتلا حقيقيا للإبداع والخلق.

شعر المستقبل

الجديد: ما الذي في جعبتك من المشروعات، ما الذي تشتغل عليه في هذه الأيام، وأنت على أبواب العودة من اليابان إلى المغرب في محطة على الأرجح استعداداً للانطلاق في سفر آخر عبر ثقافة أخرى؟

الجموسي: هناك جيل جديد من الشعراء والمبدعين الشباب يحاولون صوغ تصورهم للعالم بلغة جديدة وكثافة جديدة. أعتقد أنه آن الأوان للإنصات المرهف والمسؤول لهذا الصوت القادم من المستقبل. فهو القادر على حمل نبرات الواقع واستشراف عالم المستقبل. في كل عالم ينهار، يظل الشعر هو الأداة الوجودية الكفيلة بالتعبير وتسمية الأشياء. أي تحويل التجربة إلى معنى. أعتقد أن لا مناص للعالم اليوم من صوغ شعرية إنسانية كونية قادرة على إنقاذ الإنسان داخل الإنسان ■

أجرى الحوار في طوكيو: مهيار أيوب

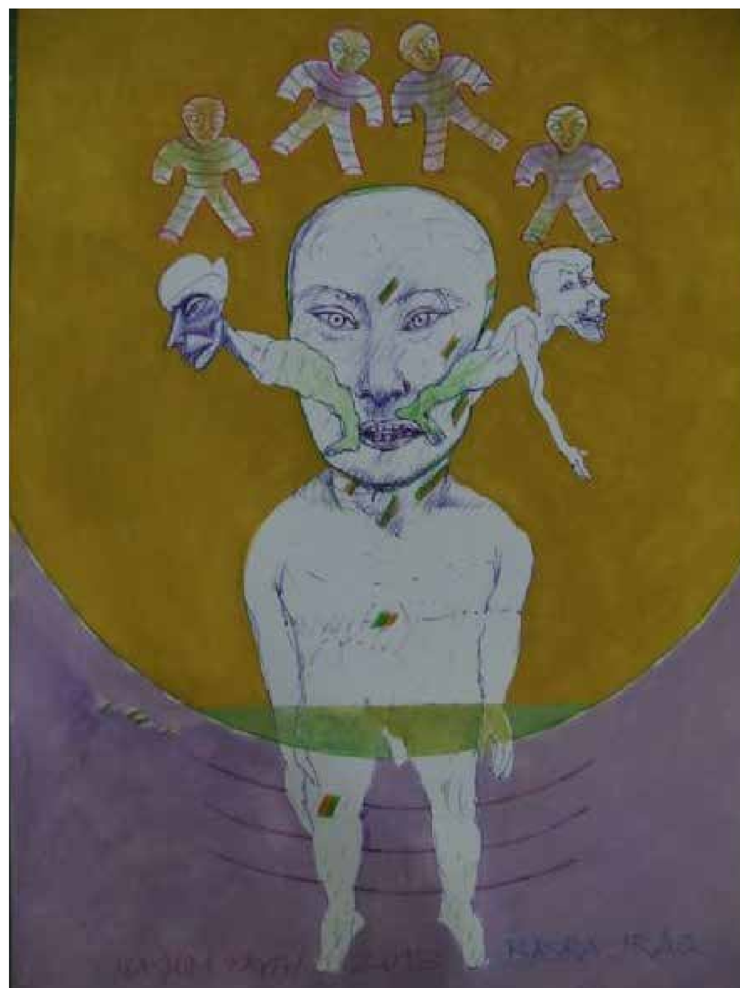
"دكّانة" أول كاليري في شارع المتنبي

"عناصر هلاك" عرض تشكيلي من البصرة

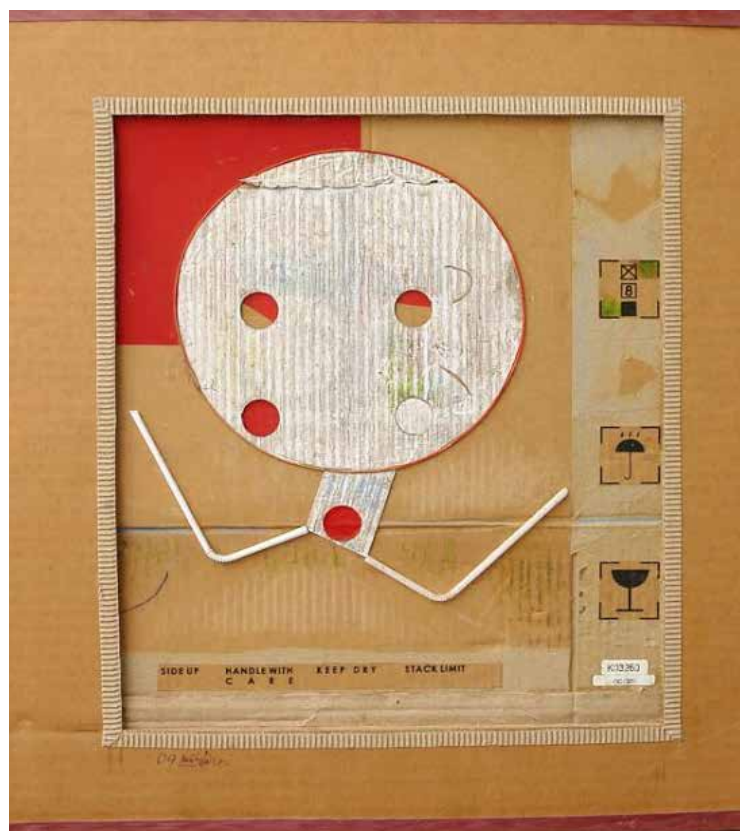
وارد بدر السالم

مؤسسة "رؤيا" أول كاليري للفن التشكيلي يُفتتح في شارع المتنبي الثقافي بأقل مساحة ممكنة لا يكفي حائطها غير بضع لوحات صغيرة أو متوسطة الحجم ولا تتسع لزوارٍ كثيرين إلا لبضعة أنفار، وتنطلق هذه المؤسسة من رؤيا أساسية في تشجيع النشاط الفني والعمل على دعم المشاريع المحلية وإحياء سلسلة من النشاطات الثقافية المشتركة التي من شأنها أن تساهم في تطوير المجتمع المدني كما جاء في رؤيا "رؤيا".









وقد أطلقت المؤسسة اسم "دكّانة" على هذا الكاليري، أي أصغر من دكان أو حانوت، وهذه المساحة الصغيرة (3 × 3 متر) تكفي لفكرة كبيرة تعرض جانبا من الحياة العراقية في ظل أسوأ ظروفها السياسية والاجتماعية، وفي أول عرض لها اختارت "رؤيا" الفنان البَصْري هاشم تايه ليقدم سبع لوحات حملت عنوان "عناصر الهلاك" التي تحاكي الأزمات الكبيرة التي تعاني منها مدينة البصرة والتي جاءت مخاضا عن الأحداث الأخيرة التي شهدتها المدينة كعلامة إنذار في مواجهة الكارثة البيئية والإنسانية. وتقدم "رؤيا" هذا الفنان لما تحمله أعماله التشكيلية من علامات دالّة على الكارثة البيئية في جو وطني غارق في العنف السياسي. ولهذا فإن مجمل أعمال الفنان جاءت من جسد مريض تمكن من تشخيصه الفنان كونه ابن المدينة وقد عايش انقلابات الحالة فيها، واكتنزت لوحاته في موضوع البيئة التي تشكل خطرا مزدوجا على الحياة بالكثير من هواجس الشك والحزن والترقب، لا سيما وأن لوحاته قريبة من هذا التشخيص باستعماله القمامة الورقية والكارتونية المهملة وما تقذفه مخلفات الطمر الصحي والعشوائيات التي لا ينتبه الناس إليها، في محاولة لخلق عالم جديد من الأشياء عديمة الفائدة والأشخاص من ذوي الوجوه المشوهة، ولهذا فإن أغلب لوحاته كانت كالحة بلا ألوان براقة أو جاذبة وفيها الكثير من الحزن واليأس، وهذا تعبير مباشر ربما عن التشويه الخلقي الذي وصلت إليه المدينة عندما شُوّه مناخها وبيئتها وتضاريسها بسبب الجهل الذي تعيشه البصرة، في إشارات متصلة عن فقدان الناس للحس الاجتماعي المشترك الذي أوصل البصرة إلى هذه الحالة المأساوية. وحتى تلك الوجوه المشوهة التي تعرضها لوحاته هي الميل إلى تشخيص المسوخ السياسية التي عبثت









وتعبث في حاضرة العراق البصرة، وهي مسوخ سياسية - دينية مزدوجة الملامح في الاستحواذ على مدينة مكتنزة بالتاريخ والعلم والمعرفة.

مشكلة المياه التي تسببت في اندلاع ثورة عارمة في المدينة يفسرها الفنان هاشم تايه عبر لوحاته على أنها موقفه من الكارثة البيئية التي تهدد مدينته وتهدد أشكال الحياة فيها من جفاف وتصحّر ووجود نفسي يتأثر بالمتغيرات المناخية الكبيرة، لهذا فأعماله تتعاضدوتتضامن بتنوعات تعبيراتها الجمالية عن أكثر من مشكلة تضرب في روح البصرة ومستوياتها الاجتماعية التي لا تزال تعاني من آثار التخريب والإهمال.

وفي "عناصر الهلاك" تتجسد هذه الرؤيا التي وثقها الفنان من المادة المهملة والأشياء البسيطة المتروكة التي لا تلفت الأنظار إليها (بقايا الورق - الكارتون) لإيصال رسالة جمالية - فنية تشير إلى الخراب البَصْري من زوايا متعددة ليس أقلها الخراب التحتي الذي طال البصرة وأجهز على قيمتها الاعتبارية والتاريخية ■

الفنان هاشم تايه من مواليد البصرة سنة 1948

أقام عددا من المعارض الشخصية في البصرة وبغداد في الأعوام 1974، 1976، 1989، 1992.

آخر معرض له حمل عنوان "نفايات" عام 2007 ضم 24 منحوتا مستخدما خامات غير تقليدية.

ويمارس هواية التصوير الفوتوغرافي ويكتب القصة القصيرة والشعر والنقد التشكيلي، وهو أحد فناني البصرة الذين لهم دور بارز في تأكيد العلاقة بين الفن والحياة اليومية.

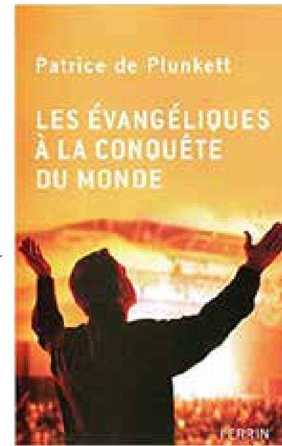
كاتب من العراق

انتشار البروتستانتية

الكنائس الإنجيلية ضمانة لمعارك الرجعية والشعبوية

أبو بكر العيادي

مع ظهور التنظيمات الإسلامية الأصولية ووصول الإسلام السياسي إلى السلطة في أكثر من بلد، ساد الاعتقاد لدى أغلب المحللين بأن الإسلام هو الدين الأكثر انتشارا في العالم خلال العشريات الأخيرة، ولكن الحقيقة هي غير ذلك، فقد أثبتت الدراسات أن الديانة البروتستانتية الإنجيلية هي التي ما فتئت تنتشر في شتى القارات، وتعزز موقعها على حساب الكاثوليكية وحتى الإسلام، إذ بلغ عدد معتنقي هذه الديانة 640 مليونا في العالم، منهم 208 في آسيا و93 في الولايات المتحدة و127 في أميركا اللاتينية. بل إن بعضهم لا يتردد في وصف انتشار هذه الديانة عبر العالم بالغزو. ويتساءل: هل هي الذراع الدينية لوكالة الاستخبارات الأميركية؟ أم نتاج العولمة؟ أم فودو مسيحي؟ أم صيغة جديدة للمسيحية في القرن الواحد والعشرين كما يزعم معتنقوها؟



باترييس دو بلانكيت - الإنجيلية تغزو العالم

ظهرت الإنجيلية في أوروبا، وخاصة في فرنسا خلال عهد لويس الرابع عشر، في بداية الحركة الإصلاحية التي تخلت عن الحضور القرباني الفعلي، وهو حضور يقع في صميم الكاثوليكية ويشمل الإنسان في كليته، جسدا وروحا وفكرا. ولسدّ ذلك النقص الراديكالي، اقترح الفرنسي جان كالفان (1509-1564) ديانة تلح على المعنى الحرفي لنصوص الكتاب المقدس، كمصدر وحيد للإيمان المسيحي، أو ما أطلق عليه ديانة النص والجبرية. ولكن سرعان ما ظهر فرع من البروتستانتية عُرف بالكلفانية المقاتلة، تمرد أنصاره ضد اضطهاد البروتستانت عقب إلغاء مرسوم نانت عام 1685، وكان أتباع ذلك المذهب يدعون إلى ديانة القلب والاختيار الفردي، فنشأت بين الطرفين معارك انتهت بقهر أنصار ذلك الفرع، الذي ما لبث أن عاد بعض أتباعه إلى الظهور في شكل سلميّ، فيما لجأ آخرون إلى أميركا لممارسة طقوسهم ونشر مذهبهم.

ومنذ ذلك التاريخ والحركات المتفرعة عن البروتستانتية تتفرع وتتشعب وتأخذ أوجها متعددة حتى يوم الناس هذا، في أوروبا، ثم في الولايات المتحدة منذ القرن الثامن عشر، حيث وسمت بعض الكنائس والحركات البروتستانتية بالإنجيلية لتمييزها عن البروتستانتية الليبرالية. والمعلوم أن أول صحوة إنجيلية في الولايات المتحدة ظهرت عام 1727، تحت تأثير دعاة من إنكلترا مثل القس جون ويسلي (1701-1791) الذي نشر ديانة القلب والتنوير، عقبتها صحوات أخرى في الأعوام 1792، 1830، 1857، 1882، وأخيرا صحوة عام 1904 التي شهدت مولد الخمسينية (نسبة إلى عيد الخمسين، وهو عيد مسيحي يحتفل به بعد عيد الفصح بخمسين يومًا)، وكذلك "الديانة الأميركية" وضلوعها في الخيارات السياسية، التي تبدت بشكل جليّ في عهد جورج بوش الابن.

بعد مرور خمسة قرون على ظهور كالفان، يغزو الإنجيليون العالم ببروتستانتية بعيدة عن تصوره، فإذا كان رجل الدين الفرنسي يقول إن النص المقدس هو السلطة الوحيدة في مادة الإيمان، فإن الإنجيليين يعتقدون أنه السلطة الوحيدة في كل المواد بما فيها العلوم، ثم يختلفون في تبيان ذلك. فهم لا يقدمون الأجوبة نفسها ولا يملكون المواقف نفسها من جهة أصول الكون والإنسان. بعضهم لا يؤمن بنظرية النشوء والارتقاء، بل يعتقد أن الله خلق الأنواع كما نراها اليوم، (أي الثباتية fixisme)، وأن الحياة على كوكب الأرض تعود إلى بضعة آلاف من السنين فقط، وهي نظرية تخالف معطيات العلم. فيما آخرون يحاولون التوفيق بين الدين والعلم في حدود ما لا يعارض عقيدتهم. ولكن تلك التفرعات تلتقي في نقطة وهي استنادها إلى الأساليب الفرجوية والعاطفية وتمرسها بأسلحة التواصل والتسويق الأكثر طلائعية لكسب المزيد من الأنصار.

وقد عكف الفرنسي باتريس دو بلانكيت في كتاب بعنوان "الإنجيليون يغزون العالم"


كنيسة إنجيلية بباريس



كنيسة إنجيلية في مونريال


سيستر آكت - نموذج القداس الإنجيلي

على دراسة هذه الظاهرة بعد أن وقف على ضخامة دينامية الحركات الإنجيلية في القارات الخمس، ولاحظ تزايد إقبال الفرنسيين، الشبان والفقراء بخاصة، على المجالس الإنجيلية، في وقت تشهد فيه الكنائس الكاثوليكية الفرنسية تناقصا مطردا، حيث يكاد الحضور يقتصر على المسنين والبورجوازيين.

مثلما لاحظ حرارة رواد الكنائس الإنجيلية وبرود رواد الكنائس الكاثوليكية، رغم أن الأولى تركز في قداسها على الخطيئة وآلام المسيح والجنة والنار، أي تلك التي تخلى عنها الكاثوليك منذ سبعينات القرن الماضي، لكونها في نظرهم تنفر الإنسان المعاصر. وهو ما دفعه إلى البحث في جذور الظاهرة الإنجيلية ثم القيام بدراسة ميدانية في فرنسا وخارجها، كالبرازيل وكوريا والولايات المتحدة وإسرائيل، ليحيط باختلافاتها وفروقها، ويستنتج صلاتها بالشعبوية السياسية.

فأما عن الاختلاف، فقد لاحظ دو بلانكيت أن بعض التيارات كنائسية (أي تدعو إلى جمع كل الكنائس) وبعضها الآخر ليس كذلك، ويضرب مثلا على ذلك بالملتقى المسيحي الدولي بنيروبي عام 2007، الذي فتح باب لقاء تركز على التبادل الروحاني، حيث تبين أن كثيرا من الإنجيليين ضد التعميد، لكونه في رأيهم اختيارا يحق للفرد الراشد الذي رضي بالمسيح منقذا، ولا يحق للطفل القاصر، ومن ثم كانوا يعيدون تعميد الكاثوليك في سن البلوغ. وهذا لا يخالف فقه المعمودية بحسب الفاتيكان فقط بل يخالف مذهب كالفان نفسه في هذه المسألة. ويسوق دو بلانكيت مثلا آخر عن سرّ القربان المقدس (أي لحظة تقاسم الخبز والنبيذ) فبعض الكنائس الإنجيلية تعتبر أنه خاص بمن عُمّد كبيرا بالتغطيس، فيما تقترحه كنائس إنجيلية أخرى لكل الحاضرين، بغير تمييز.

وأما عن صلة تلك التيارات بالشعبوية السياسية فتتجلى في فترة حكم جورج بوش الابن، الذي شجع وكلاء التبشير الأميركان وكذلك الكوريين والبرازيليين على نشر الديانة البروتستانتية الإنجيلية في العراق ومنطقة القبائل في الجزائر وفي الأراضي الفلسطينية المحتلة، لمواجهة ما يسمونه "الإسلام الشيطاني". مثلما تتجلى الآن مع ولاية ترامب، برغم ظهور أشكال إنجيلية جديدة تقطع مع نزعة المحافظة البوشية، حيث ينتمي الإنجيليون اليوم إلى حركات احتجاجية واجتماعية وإيكولوجية وتجريبية.

وقد تمكنت الحركات الإنجيلية في وقت وجيز من تشكيل وزن سياسي هام في عدد من الديمقراطيات الغربية، بل صارت مصدر التحولات الشعبوية في كثير من البلدان، فهي التي ساهمت في وصول زعيم اليمين المتطرف جايير بولسونارو إلى سدة الحكم في البرازيل، وهي التي أوصلت قبله دونالد ترامب إلى السلطة، وهي التي دفعته إلى تأييد سياسة الاستيطان في الأراضي الفلسطينية المحتلة، ونقل عاصمة الكيان الصهيوني إلى القدس. كل ذلك بتمويل من الأثرياء الأميركان وحكومتهم، حتى أن الكاردينال غودفريد دانيلس، أسقف مالين - بروكسل ندد عقب زيارة أداها إلى أميركا اللاتينية بتناسل الطوائف المسيحية في البرازيل عن طريق ضخ ملايين الدولارات، للحد من نفوذ الكنيسة الكاثوليكية.

تلك الكنائس الإنجيلية في أميركا اللاتينية بدأت تنتشر منذ مطلع السبعينات على أطراف المدن الكبرى، في الأحياء التي تناستها الدولة والمصالح العامة، بفضل الحركات الاجتماعية ونقابات العمال، وأحزاب اليسار، حيث بادرت بفتح أبوابها لاستقبال الفقراء وضعاف الحال.

وقد ازدهرت المذاهب بأنواعها - معمدانية، كالفانية، ميتودية، خمسينية - وأضحت تستقطب الناس تحت مسميات عديدة كرابطة حياة الله، الحياة الجديدة، مجمَع الله، أو الكنيسة الكونية لمملكة الله في البرازيل التي يديرها الأسقف الشهير إدير ماسيدو، صاحب ثاني شبكة تلفزيون في البلاد. تلك الكنائس تنخرط في الميديا والسياسة والأنشطة الثقافية، دون أن يربطها رابط واضح غير الوقوف مع زعيم اليمين المتطرف بولسونارو الذي رفع شعار "البرازيل فوق كل شيء. الله فوق الجميع!" لأنها كانت تؤيد تنديده بزواج المثليين والإجهاض والجندرة.

في إسرائيل أيضا توجد جماعات إنجيلية قدمت أساسا من الولايات المتحدة، اختلطت بالمستوطنين داخل المستوطنات التي أقامها اليهود في الضفة الغربية، والتي يسمونها كما يسميها الصهاينة "يهودا والسامرة"، وتساعدهم في أعمالهم وفي حياتهم اليومية.

وقد قررت تلك الجماعات البقاء لتشهد النبوءة التوراتية التي تعلن عودة كل اليهود إلى أرض إسرائيل، كمقدمة لعودة المسيح، وإقامة مملكة الله على الأرض لمدة ألف عام.

وقد وجدت فيها حكومة اليمين المتطرف سندا دينيا، باسم عقيدة بروتستانتية قائمة على قراءة محرَّفة للنص الديني، وسندا ماليا حيث ما انفكت تضخ بلايين الدولارات لتمويل المؤسسات اليهودية. وكان نقل سفارة الولايات المتحدة إلى القدس في ديسمبر 2017 بمثابة انتصار لليمين الإنجيلي الأميركي، قاعدة دونالد ترامب الانتخابية.

ولم تسلم فرنسا هي أيضا من هذه الظاهرة التي طغت على الكنيسة البروتستانتية بوجهيها التقليدي واللوثري، حيث ما فتئت الكنائس الإنجيلية تتنامى بشكل ملحوظ، حتى فاق عددها 2500 كنيسة، تستقبل أعدادا متزايدة من الشبان والمهمشين. ويفسر سيباستيان فات، عالم الاجتماع المتخصص في تلك الحركات، ذلك الإقبال بالعوامل التالية: أولا توافد إنجيليين مهاجرين من أفريقيا وفيتنام ولاوس وكوريا وسريلانكا والبرازيل، فضلا عن جزر الأنتيل. ثانيا حملات التبشير الميدانية، وطريقة الاستقبال التي تقدم للمستضعفين والمرضى. ثالثا، الأساليب العصرية التي يقام بها القداس، حيث غالبا ما يُرافق العبادةَ رقصٌ وإنشاد، كما في شريط Sister act لإميل أردولينو، خلافا للاحتفالات الكاثوليكية والبروتستانتية التقليدية، التي تتسم بالتقشف.

والخطر يكمن في أن الإنجيليين ينتمون إلى كنائس مستقلة، تمتح من بروتستانتية راديكالية يلهج بها قساوسة نصبوا أنفسهم بأنفسهم، ودأبوا على النهل من التوراة لدوافع


سيباستيان فات - أساليب حديثة سهلت انتشار الإنجيلية


باتريس دو بلانكيت - الإنجيلية بركان من التناقض


بولسونارو - صل إلى السلطة بفضل الإنجيليين الراديكاليين


قداس على الطريقة الإنجيلية

صراعهم الشرس ضد المثلية والإجهاض وممارسة الجنس خارج الزواج والبحث في خلايا الأجنة أو القتل الرحيم. وهم إلى ذلك يرفضون كل عمل تأويلي وتأريخي للنصوص المقدسة، ويعترضون على الداروينية، ويستغلون حسن نوايا شعوب أفقرتها العولمة بتكثيف وعود "الشفاء" و"تبديل المعتقد" و"الازدهار". كما أنهم مبشرون نشيطون، يقاومون كل شكل من أشكال التسامح الأخلاقي في القول والفعل، ويتصدون للحداثة التي تعتبر في رأيهم غريبة عن الله. تلك التيارات الإنجيلية تُصدَّر إلى أميركا اللاتينية وإلى المدن الآسيوية والأفريقية الكبرى كعودة إلى الأصول، تغلب عليها العاطفة والبساطة وسهولة الدخول في الدين الجديد، وعمليات علاج نفسية براغماتية تُقترح على الإحباط الفردي والجماعي، معززة بقنوات تمويل قوية. ولئن رأى بعض الملاحظين في هذا الانتشار وسيلة لتعديل الكفة مع الإسلام الراديكالي، فإن آخرين يبدون قلقهم من هذا التطور المنحرف للبروتستانتية التي كانت على مرّ التاريخ في طليعة الأفكار الديمقراطية وحقوق الإنسان، وباتت ضمانة أخلاقية ودينية لأبشع معارك الرجعية والشعبوية ■

كاتب من تونس مقيم في باريس



نهاية عصر الفضائيات

هيثم الزبيدي

نهاية الثمانينات وبداية التسعينات تبدوان ماضيا بعيدا. في بريطانيا، الدولة المتقدمة، كانت هناك أربع قنوات تلفزيونية. اثنتان منها تتوقفان عن البث عند منتصف الليل. في أرجاء العالم كان البث الأرضي عبارة عن قنوات منفردة لا يراها المشاهد إلا مساء. فكرة البث التلفزيوني على مدى 24 ساعة كانت أشبه بالأحلام. فكرة أنك تستطيع التقليب بين عشر قنوات تلفزيونية كانت تبدو من الخيال العلمي. البث التفاضلي الذي سبق العصر الرقمي كان يجبر شركة تريد الدخول إلى السوق على إرسال تقنيين في التسعينات إلى كل منزل بريطاني. كانوا يعيدون ضبط ترتيب القنوات لكي يكون بوسع أجهزة التلفزيون التقاط قناة خامسة.

الصحون اللاقطة في الغرب بدأت كشيء من الترف. إطلاق قنوات سكاي كان أشبه بالمغامرة. ركزت القنوات الأولى على الأخبار والأفلام، باعتبار أن الخبر والترفيه صنفان من الغذاء العقلي لا يمكن الاستغناء عنهما. مرت بعض القنوات من خلال خدمات بدائية للكيبل. لا أزال أذكر دهشتي في عام 1989 عندما زرنا صديقا في حي وسط لندن لنكتشف أنه يتفرج على قناة دبي. قناة تبث بالعربية في لندن؟ إنها معجزة. سرعان ما لاحظت أن الأخبار قديمة بعض الشيء. اكتشفت أن أشرطة البث المسجلة لكامل بث القناة ترسل يوميا على الطائرة إلى شركة الكيبل لتبثها متأخرة. ما العيب في هذا طالما أننا نشاهد قناة عربية.

ثم تزاحمت القنوات منتصف التسعينات. ومع الاستغناء عن البث التفاضلي المكلف والمحدود، ودخول العصر الرقمي، كانت القنوات تنبت مثل الفطر في غابة رطبة. تراجع الكلفة وسهولة العمل باستخدام التقنيات الرقمية والمنافسة السياسية كانت أسبابا لزيادة عدد القنوات وتنوع برامجها. صار الريموت كونترول قطعة أثاث لا بد منها في أي منزل، وبسبب الازدحام صارت أجهزة الالتقاط تسمح لك بإعادة برمجة تسلسل القنوات ووضع البعض منها في المقدمة أو كقنوات مفضلة أكثر من غيرها.

ثورة الاتصالات بلغت مجدها في العالم، وفي عالمنا العربي أيضا، مع تفجر المزيد من الحروب والأزمات، ومع انفتاح شهية القنوات على شراء الإنتاج الدرامي.

في كل هذه الوفرة كانت ثمة إشكالية بالنسبة للمشاهد. لو تأخرت خمس دقائق في زحمة المرور مثلا أو سهوت عن موعد الأخبار أو بث المسلسل أو الفيلم، فعليك انتظار ساعة أو نصف يوم أو حتى أيام للإعادة، هذا إن كانت هناك إعادة. الوفرة لم تعالج قضية التوقيت.

وقد ابتدعت شركات التكنولوجيا حلولا مختلفة، مثل تلك الأجهزة التي تسجل كل البرامج على مدى 24 ساعة وتسمح لك باستعادة ما فاتك. ولكن كم برنامجا وكم قناة يمكن تسجيلها؟ كان الحل متعثرا من البداية ولم يجد صدى حقيقيا لدى المشاهد/المستهلك.

في رمضان، لا يفوتنا المسلسل العربي. هو مباع لعشرات من القنوات. وما فاتك هنا، تلتقطه هناك. ولكن ما تزال تضبط ساعتك لكي لا يفوتك الموعد، خصوصا وأنت تمارس لعبة تقليب القنوات عبر الريموت كونترول.

كان عدد لا بأس فيه من المستثمرين يفكر بالبث التدفقي. لماذا انتظار أي شيء طالما بالإمكان استعادة أي برنامج في أي لحظة نريد. التكنولوجيا كانت متاحة، ولكنها لم تكن بالقوة الكافية، خصوصا في ما يتعلق بخطوط الإنترنت. لكي تشاهد فيلما أو مسلسلا أو استعادة لنشرة الأخبار، كان عليك أن تقبل بصورة ذات نوعية أقل لأن ملفها أصغر ويمكن أن يمر بسهولة أكبر عبر الإنترنت البطيئة نسبيا.

زادت سعة خطوط الإنترنت وزادت شهية الناس للبث التدفقي. دخلت الشركات مجازفة الاستبدال. شاهدنا نتفليكس وأمازون تقدم البدائل وتستقطب الاهتمام. زاد اهتمام المستخدمين بالتقنية وصارت تعامل كحقيقة. يوتيوب زاد من الإحساس بأن بوسعك استدعاء أي ملف فيديو في أي وقت. وإذا كان يوتيوب يعمل الأمر ببلاش وبطريقة بدائية نسبيا، لماذا لا تتوجه الناس إلى المحترفين في نتفليكس؟ مبلغ شهري قليل وتبدأ بمشاهدة الكثير من الأفلام والوثائقيات والمسلسلات.

النقلة الأخطر كانت تحول نتفليكس وأمازون من موزع للبرامج إلى منتج لها. هوليوود تدفقية على شاشة الكمبيوتر وتلفزيون البيت؟ ماذا تكره من هذه الخاصية؟ قنوات سكاي الجبارة لم تخط مثل هذه الخطوة واكتفت بشراء الحقوق وإعادة توزيعها عبر البث الفضائي. إنتاج المحتوى صار ملكا متوجا على صناعة الترفيه.

النقلة الأكثر خطورة بالمطلق هي أن تذهب القنوات التلفزيونية التقليدية، الأرضية والفضائية، إلى منصات أمازون مثلا وتطلب منها أن تبث من خلال شبكة مشتركيها. الأقمار الصناعية بدأت تخسر زبائنها. شبكات التوزيع عبر الكيبل في الولايات المتحدة وحول العالم تنزف مشتركيها بمئات الآلاف كل شهر.

مرة أخرى نقول إنه عصر جديد. قلناها قبل سنوات قليلة ماضية حين وصفنا عصر الفضائيات، لكن عصر الفضائيات على وشك الرحيل وها نحن نعود إلى الأرض ■

كاتب من العراق مقيم في لندن



aljadeedmagazine.com
السنة الخامسة

آلاء جمال
أبو بكر العيادي
أحمد سعيد نجم
أسماء الغول
أمين الزاوي
إسلام أبوشكير
إيلاف بدرالدين
إيماض بدوي
إيمان المازري
إيمان شقاق
ابتهاج نصرالدين الوالي
ابتهال محمد مصطفى
بثينة خضر مكي
بوشعيب الخياطي
جابر السلّمي
جعفر هادي حسن
جمعة بوكليب
حاتم الجوهري
حسن العاصي
حميد زناز
حنان عقيل
ربال نويهض
سليمان البوطي
سوزان كاشف
سوسان جرجس
عبدالقادر الجموسي
عزاز حسان
عماد البليك
عواد علي
فاتن علي
محمد يطاوي
ملكة الفاضل
ممدوح فرّاج النّابي
مناهل فتحي
منصور الصويم
نجلاء عثمان التوم
نجلاء عثمان التوم
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
هيثم حسين
وئام حمزة
وارد بدر السالم



فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com